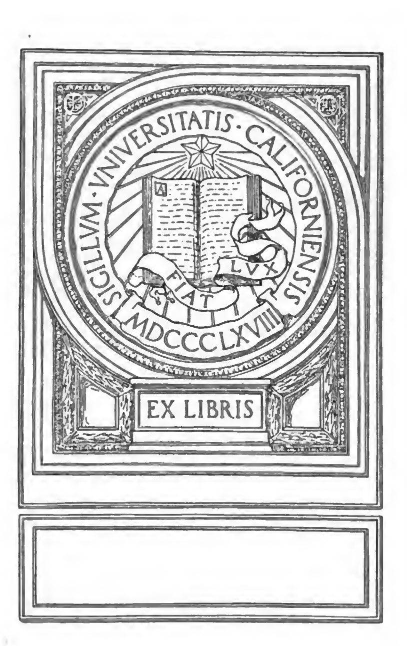

UC-NRLF
B 4 347 190


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS





Joseph Haydn.

Erster Band.

Erste Abtheilung.



Joseph Haydn

von

C. F. Pohl.

Erster Band.

Erste Abtheilung.

Berlin.

Verlag von A. Sacco Nachfolger.

(A. E. Glücksberg.)

1875.

DEN MANEN

OTTO JAHN'S

Vorwort.

Ich war nicht wenig überrascht, als ich im Februar 1867 durch die vorstehende Buchhandlung aufgefordert wurde, für deren Verlag eine Biographie Joseph Haydn's zu schreiben. Die Firma hatte sich nämlich zuerst an Otto Jahn gewendet, dieser aber, den Antrag ablehnend, zugleich mich für diese Arbeit vorgeschlagen. Dies mußte mich nur um so mehr überraschen; hatte ich ja doch als die einzige größere literarische Arbeit kaum erst die Monographie „Mozart und Haydn in London" vollendet, zu der mich ebenfalls Jahn ermuntert hatte. Diese Kluft nun, die zwischen einer engbegrenzten Arbeit und einer vielumfassenden Biographie liegt, sollte ich jetzt mit einem Satz überspringen. Es war für den Empfehlenden wie nicht minder für den Empfohlenen ein bedenkliches Wagniß. Meine wiederholten Vorstellungen, daß die musikalische Welt bisher erwartet hatte, gerade von ihm, von Jahn, diese Aufgabe gelöst zu sehen, und daß es einer argen Enttäuschung gleich käme, wenn jetzt ein völlig unbekannter Neuling in der musikalischen Literatur als Ersatzmann einträte, führten zu weiter nichts, als daß Jahn noch im letzten Moment nur um so entschiedener sich dahin aussprach, daß er die Biographie auf keinen Fall schreiben werde und daß ich mich unverzüglich an die Arbeit machen solle. Was Jahn bewog, gerade mich ins Auge zu fassen, ist mir heute noch ein Räthsel. Freute ihn mein ausdauerndes Arbeiten im British Museum und die im Aufsuchen nicht unglückliche Hand oder rechnete er auf des Dichters Wort, das den Menschen mit seinen größeren Zwecken wachsen läßt — genug: ich schlug endlich ein, noch heute zweifelnd, ob ich damit Recht gethan. Was dabei aber (abgesehen von der verlockenden Aussicht, eine

angeborene Schaffenslust zum Zwecke eines so ehrenvollen Zieles in ein Hauptbett geleitet zu sehen) den Ausschlag gab, war erstens die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit dieser bis jetzt noch immer schmerzlich vermißten Arbeit; zweitens die auf Erfahrung gegründeten Zweifel, ob Jahn, entfernt vom Schauplatze, im Stande sein werde, das nöthige Material aus dritter Hand vollständig erlangen zu können. Und darin hatte ich mich nicht getäuscht, denn ich erfuhr gar bald, wie nothwendig persönliches Eingreifen sei und wie so manches bereits Erlangte etwa ein zweites Mal zu erreichen auch mir jetzt wohl kaum gelingen würde. Ich machte mich also aus Werk und Jahn freute sich über jeden neuen Fund, über jeden neuen Fortschritt, von dem ich ihm berichten konnte, und immer dringender munterte er mich zum Ausharren auf. Da kam der 9. September 1869 — Jahn war todt! Die Aufgabe, die der vortreffliche Mann mir übertragen hatte, betrachtete ich nun als ein Vermächtniß; sein Andenken zu ehren, sein Zutrauen in möglichst treuer Ausführung des unternommenen Werkes nach Kräften zu rechtfertigen, wurde mir zur heiligen Pflicht.

Ich sprach von der Nothwendigkeit einer Biographie Haydn's und glaube wohl, daß mir hierin Jedermann beistimmen wird. Bildet Haydn doch das verbindende Glied unserer großen Heroen des vorigen Jahrhunderts. Er trat als Jüngling in die Außenwelt, als eben Bach sein thatenreiches Leben beschlossen hatte; er erlebte in nächster Nähe die ersten Reform-Triumphe Gluck's und dessen Hinscheiden nach ruhmvoller Siegesbahn; der ganze Lebenslauf Mozart's, mit dem er ein so unvergeßliches Freundschaftsbündniß geschlossen hatte, zog an ihm vorüber wie ein Wundertraum; und selbst die Erscheinung einer gluthverheißenden Feuerleuchte war ihm in Beethoven, dem er in mancher Beziehung ein Vorläufer wurde, noch beschieden. Als zeitgemäße Vermittelung dieser Gegensätze waren Schöpfungen, welche die erregten Geister durch wohlthuende Klarheit und Helle wieder dem harmloseren Genießen und Empfinden zuführten, wie geschaffen. Lenkt doch auch der Wanderer nach den mächtigen Eindrücken gigantischer Felsen und schauerlicher Klüfte gerne wieder seine Schritte der friedlich ausgebreiteten Flur entgegen. Haydn sang und sein Gesang verbreitete Freude und Lust am Dasein. Nichts vermag wohl bezeichnender den Eindruck seiner Schöpfungen zu schildern als jenes Bekenntniß eines Kritikers, daß er sich beim Anhören eines Haydn'schen Musikstückes immer angeregt fühle, etwas Gutes zu thun.

Die Lebensgeschichte Haydn's, so einfach sie an sich ist, bildet zugleich die Geschichte des Fortschrittes in der Tonkunst, der er, an

Vorhandenes anknüpfend, neue ungeahnte Bahnen öffnete, die von ihm selbst und von seinen Nachfolgern immer mächtiger erweitert wurden. Dieses außerordentliche Verdienst kann ihm kein Gebildeter absprechen, mag er sich von dessen Werken angeregt fühlen oder nicht. Wem aber das Verständniß gegeben ist, eben diese Werke nach dem Maßstabe der gleichzeitig entstandenen oder besser noch der vorangegangenen Werke zu beurtheilen, der wird sich schon durch das belehrende kunstgeschichtliche Interesse, das sie bieten, angezogen fühlen und ihren Werth nach Verdienst zu würdigen wissen. Werke der Vergangenheit immer nur an den Erzeugnissen der Gegenwart abzuwägen (und kein Kunstzweig hat mit diesem Uebel mehr zu kämpfen als eben die Musik), ist ebenso unvorsichtig als ungerecht und läßt uns in Vorhinein so manchen Genusses verlustig werden.

Nach Uebernahme der Arbeit galt es nun, die Wege zu den nöthigen Vorarbeiten auszuforschen. Für die ersten Jahrzehnte in Haydn's Leben gaben Haydn's eigener kurzer biographischer Abriß, die Skizzen von Dies, Griesinger und Carpani die einzigen Anhaltepunkte. Haydn's Geburtsort, seine erste Schulzeit in Hainburg und etwaige Erforschung seiner Voreltern waren ins Auge zu fassen. Letzterer Punkt war mir nicht gleichgültig; hält doch jeder Ritter, Graf und Fürst auf seinen Stammbaum, warum nicht auch ein von Gott geadelter großer Künstler. Die Ausbeute gelang hier über Erwartung; ebenso über Haydn's Aufenthalt im Kapellhause zu Wien, wiewohl erst nach viermaligem Anlauf. Auch über die Zwischenzeit bis zur ersten Anstellung kam vieles zu Tage, obwohl hier die Schwankungen chronologischer Folge am unsichersten waren. Ueber die fast dreißigjährige Periode in Eisenstadt und Esterház blieb dagegen noch fast Alles zu sagen; hier konnten ausschließlich nur amtliche Belege helfen. Bei Haydn's Aufenthalt in London genügte eine, dem Ganzen entsprechend angepaßte Verwerthung meines von mir bereits in anderer Form benutzten Materials. Der Rest, als uns näher liegend, machte weniger Sorge. Das Wichtigste blieb immer noch Haydn's eigentliche langjährige Amtszeit und die damit eng verknüpfte Geschichte der fürstlich-Esterházy'schen Musikkapelle. Blieben hier Thür und Riegel verschlossen, war alle Arbeit verlorene Mühe. Meine ersten Schritte galten daher auch der Entscheidung dieser Frage. Das Glück war mir günstig, obwohl eine vorläufige Anfrage dahinauslief, daß es nicht des Weges nach Eisenstadt verlohne, da außer einigen Manuscripten daselbst soviel wie nichts weder über Haydn noch über die Kapelle vorhanden sei. Es kam aber anders. Ich fand nicht nur zahlreiche handschriftliche Partituren, Briefe und Amtsstücke Haydn's, gedruckte

und geschriebene Musikalien seiner Composition, sondern auch das nöthige Material zu einer vollständigen Geschichte der Kapelle, unter tausend und Tausenden von Amtsschriften zerstreut, die alle nur möglichen Angelegenheiten des Hauses und seiner riesig ausgedehnten Besitzungen betrafen.

Das Wichtigste war nun zunächst die Anlegung thematischer und chronologischer Verzeichnisse von Haydn's Werken. Dazu konnte auch der Vorrath in Eisenstadt nicht ausreichen; es mußte weiter ausgegriffen werden. Auch hier war der Erfolg günstig und lagen endlich folgende Hülfsmittel vor: Haydn's erster Entwurf- und der größere, übrigens mehrfach bekannte und von Elßler geschriebene thematische Katalog („Verzeichniß aller derjenigen Compositionen, welche ich mich beyläufig erinnere von meinem 18. bis in das 73ste Jahr verfertiget zu haben"); die in Eisenstadt vorhandenen Musikalien; die an Autographen und Abschriften reiche Artaria-Sammlung, von erwähntem Elßler, Haydn's Copisten in den 30er Jahren erworben; die Sammlung der Firma Breitkopf und Härtel, enthaltend eine Reihe wichtiger Geschäftsstücke, Notizen und Kataloge, aus jener Zeit (1799 und später) stammend, in der Haydn mit dieser Firma behufs Herausgabe seiner Werke in Verbindung trat, bei welcher Gelegenheit ihm auch eine Liste aller seiner, damals im Besitz der Handlung vorräthigen Werke vorgelegt wurde, die Haydn sofort als richtig oder nicht von ihm herrührend bezeichnete; zahlreiche von Otto Jahn gesammelte Partituren Haydn's; das an Haydn'schen Compositionen besonders reiche Kirchenmusik-Archiv zu Zittau (aus dem Nachlasse des dortigen Kaufherrn August Christian Exner, eines leidenschaftlichen Musikfreundes und Verehrers Haydn's); eine in Frankfurt aufbewahrte Sammlung (möglicherweise herrührend von dem churfürstlichen Hofkammerrath von Mastiaux aus Bonn, einem eifrigen Musikdilettanten und Anbeter Haydn's, mit dem er auch in Briefwechsel stand); das ansehnliche Musikarchiv des geistlichen Stiftes Göttweig in Unter-Oesterreich (die zahlreichen, kurz nach ihrem Entstehen daselbst aufgenommenen Werke Haydn's deuten unzweifelhaft auf irgend eine Verbindung mit Eisenstadt hin); die Musikarchive der geistlichen Stifte Kremsmünster und St. Florian in Ober-Oesterreich; die Hof-Bibliotheken zu Wien und Berlin; das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien; einzelne in musikalischen Sammlungen und in Privatbesitz befindliche Autographe und Abschriften. Ferner: der im Jahre 1763 begonnene erste gedruckte thematische Katalog Breitkopf's (enthaltend alle in dieser Handlung vorräthigen geschriebenen und gestochenen Musikalien des In- und Auslandes); Gerber's, in der Musikalischen Corre-

spondenz (1792) zusammengestelltes erstes Verzeichniß der bis dahin erschienenen Werke Haydn's, vervollständigt in seinem Musikalischen Lexikon, 2. Aufl. 1812; die größeren Kataloge der Musikhandlungen J. Ch. Westphal in Hamburg (80er Jahre) und J. Traeg in Wien (1799); Kataloge von J. A. André (Offenbach a. M.), Gayl und Hedler (Frankfurt am Main), J. C. F. Rellstab (Berlin), J. J. Hummel (Amsterdam und Berlin), H. G. Nägeli (Zürich), Günther und Böhm (Hamburg), Rost (Leipzig), Artaria et Co. (Wien); das große Verzeichniß (12079 Nummern) der im Jahre 1836 versteigerten bei Breitkopf und Härtel vorräthigen gedruckten und geschriebenen Musikalien (darunter mehrere Hundert Compositionen von Haydn).

Nunmehr zeigten sich Schwierigkeiten, die nicht immer oder nur allmählig überwunden werden konnten; dahin gehörte die heillose Verwirrung der willkürlich angenommenen durcheinanderlaufenden Opuszahlen; mannigfache Bearbeitungen und Verstümmelungen von Werken, deren ursprüngliche Gestalt häufig nicht nachzuweisen war; häufige Umstellungen von den Sätzen eines und desselben Werkes; zahlreiche in Schrift und Stich vorhandene Fehler und eine große Anzahl zweifelhafter, zum Theil nachweisbar apokrypher Werke. Der so oft betonte Mangel eines ausführlichen thematischen Kataloges rächte sich nun auf empfindliche Weise. Schon Gerber klagte darüber und suchte ihm in obiger periodischen Zeitschrift (Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1792, Nr. 17 und 18) abzuhelfen. Er meinte damals, daß wenn sich eine ansehnliche Musikalienhandlung zu diesem „Ehrengedächtniß" bereit fände, ein derartiger Katalog „gewiß nicht zu Makulatur würde". Zu einem Katalog war es aber auch 1812 noch nicht gekommen; nur Westphal in Hamburg war Gerber's Aufforderung um werkthätige Unterstützung entgegen gekommen. Er war (wie Gerber sagt) der Einzige, der mit seinem Handelsgeiste doch so viel Liebe zur Kunst und Literatur verband, daß er ihm eine thematisches Verzeichniß von allen Haydn'schen Werken, welche durch seine Hände gegangen waren, mit den nöthigen Angaben der verschiedenen Ausgaben überschickte.

Den biographischen Theil der Arbeit betreffend war es vor allem nöthig, eine Uebersicht und eingehende Kenntniß der dahin einschlagenden Literatur bis auf unsere Tage zu gewinnen. Ueber Haydn's Leben wurde zwar viel geschrieben, doch stoßen wir bei näherer Untersuchung meistens nur auf Wiederholungen, nur selten vermehrt durch authentische neue Mittheilungen. Die „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend", Leipzig 1766—1770 (J. A. Hiller);

C. L. Junker „Zwanzig Componisten", Bern 1776; Gothaer Theater-Almanach 1776; J. G. Meusel „Teutsches Künstlerlexikon, Lemgo 1778; Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782, Alethinopel (Junker) sind nur insofern hier zu nennen, als sie die ersten sind, die Haydn überhaupt in kurzem erwähnen. Die erste eigentliche biographische Skizze schrieb Haydn selbst einer Aufforderung folgend, im Jahre 1776 oder 1777 in Form eines Briefes. Diese Skizze wurde zu dem 1778 erschienenen Werke „Das gelehrte Oesterreich" (von De Luca) benutzt, am Schlusse ergänzt mit einer kurzen Charakteristik aus dem Wiener Diarium 1766. Zum zweitenmale finden wir diesen Abriß verwendet im „Musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783", Leipzig (von Forkel; 1784 wiederholt, 1789 mit einigen Zeilen erweitert). European Magazine, London 1784, lieferte eine sehr allgemein gehaltene, entstellte und theils unverantwortlich schmähende Skizze, in C. F. Cramer's „Magazin der Musik", 1784, als „Curiosum" ins Deutsche übertragen. Der „Almanach der k. k. National-Schaubühne in Wien" auf das Jahr 1788, von F. C. Kunz (Wien, gedr. und zu finden bei Jos. Gerold) bringt nur einen „kleinen Schattenriß von dem erklärten Liebling der Tonkunst" (den der Almanach ums Jahr 1730 zu Wien geboren und im Jesuiten-Collegium erziehen läßt). Charles Burney gab in seiner General History of Music, vol. IV, 1789, eine kurze Biographie, die er durch Vermittelung des englischen Gesandten in Wien, Sir Robert Keith, erhielt und aus Eigenem vermehrte. — Gerber's historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 1790, bringt die schon von Forkel benutzte Skizze nebst kurzem Zusatz. In der zweiten Ausgabe, 1812, stellt Gerber, der unterdessen mit Haydn brieflich verkehrt hatte, mit gewissenhafter Treue alles zusammen, was bis dahin über den Meister geschrieben worden war. — Das „Museum deutscher Gelehrten und Künstler" (C. A. Siebigke), Breslau, Heft II, 1801, enthält ebenfalls Forkel's Aufsatz mit Benutzung einiger bis dahin erschienenen Zeitungsnotizen (als Variante wanderte hier Haydn zum Schulrector nach „Hamburg"). — Im „Journal des Luxus und der Moden", Weimar 1805, veröffentlicht der großherzoglich sächsische Landrath C. Bertuch aus Weimar Haydn's Lebensabriß, der aber nur bis zum Unterricht bei Porpora reicht. Bertuch empfing diesen Abriß von Griesinger und nahm ihn dann auch auf in seine im Jahre 1808 erschienenen „Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806", Bd. II. — Kurz nach Haydn's Tode erschienen mehrere Biographien über Haydn; die wichtigsten sind die von Griesinger und Dies. Georg August Griesinger, k. sächsischer Legationsrath, der die letzten zehn

Lebensjahre Haydn's mit ihm in freundschaftlichstem Verkehr stand, notirte sich ohne dessen Vorwissen alles, was ihm Haydn über seinen Lebenslauf erzählte, und veröffentlichte seine Aufzeichnungen zuerst in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 1809, und dann erweitert in der Broschüre „Biographische Notizen", Leipzig 1810. (Fétis, Biogr. univ. des Musiciens, bemerkt zu dieser mit Liebe geschriebenen Arbeit etwas übereilt: Notice exacte mais écrite avec froideur.) — Der Landschaftsmaler Albert Christoph Dies wurde durch den Bildhauer Grassi bei Haydn eigens eingeführt, um Daten über dessen Leben zu sammeln. Haydn genehmigte dies nur zögernd, indem er bemerkte: seine Lebensgeschichte könne für Niemand interessant sein. Das Resultat seiner 30 Besuche (1805 bis 1808) hat Dies in dem Büchlein „Biographische Nachrichten von Jos. Haydn", Wien 1810 (mit Porträt nach Irwach's Medaillon) niedergelegt. Es war in den Jahren, wo Altersschwäche und Krankheit dem Greise Schonung auferlegten und das Tagebuch daher etwas ungeregelt ausfallen ließen. Neukomm, der mit Haydn schon vordem intim vertraut war (was er ausdrücklich hervorhebt), hat, von Jahn aufgefordert, zu diesen Aufzeichnungen einzelnen Punkten gegenüber zustimmende und abwehrende Bemerkungen niedergeschrieben, die mir noch von Jahn selbst zur Benutzung zugestellt wurden. Maler Dies meint u. a., daß Haydn Anekdoten aus seinem Leben, der augenblicklichen Laune freien Lauf lassend, mit Varianten erzählt habe. Mit Willen hat dies der Greis gewiß nicht gethan, zu verwundern wäre es aber nicht gewesen. Man bedenke doch: Eine Reihe Männer lösten einander ab, den alternden Meister über sein Leben auszuholen — Griesinger, Dies, Carpani, Bertuch, Neukomm, Nisle und so manchen Andern sollte er Rede und Antwort stehen. Das war zu viel zugemuthet. Dennoch haben wir alle Ursache, diesen Männern dankbar zu sein, denn ihre Mittheilungen waren wichtig genug, allen späteren Biographien zu Grunde gelegt zu werden. Allenfalls könnte man mit ihnen rechten, daß sie sich eben nur auf lebendige Ueberlieferung verließen und daß sie, wenn es schon nicht in ihrer Absicht lag, nahe liegenden documentirten Quellen nachzuspüren, Haydn's Factotum, den treuen Elßler, der von Kindesbeinen an um ihn war, zu sehr außer Acht gelassen haben. — Doch sehen wir in unserer Rundschau weiter: Im Jahre 1809 erschienen Nekrologe Haydn's in den Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat (als Verfasser wird Mosel bezeichnet) und in dem Unterhaltungsblatt „Der Sammler" (nach Griesinger's Mittheilungen in der Allg. Musik. Zeitung abgekürzt). Das Jahr 1810 brachte noch „Joseph Haydn, seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke.

Bildungsbuch für junge Tonkünstler" (von Ig. Ferd. Arnold), Erfurt (2. Aufl. 1825, siehe auch „Gallerie der berühmtesten Tonkünstler", Erfurt 1816) und von demselben Verfasser „Mozart und Haydn. Versuch einer Parallele", Erfurt. Ferner zwei, von Fétis hart mitgenommene französische Broschüren: Notice sur J. Haydn etc. par Nicolas Etienne Framery, Paris, und Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. Haydn, par Joachim Le Breton (zuerst gelesen in einer Sitzung des Institut de France; erschienen im Moniteur und dann als Broschüre; abgedruckt in Bibliographie musicale, Paris 1822 und in portugiesischer Uebersetzung mit Zusätzen von M. Silva-Lisboa, Rio-Janeiro 1820). Le Breton's Hauptquelle waren Griesinger's Notizen in der Allg. Musik. Zeitung nebst Anekdoten nach Pleyel und Neukomm. — Im Jahre 1812 erschien zu Mailand Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opera del celebre Maestro Gius. Haydn di Giuseppe Carpani (mit Porträt, 2. verm. Aufl. Padua 1823). Carpani, ein italienischer Dichter, ging bei Haydn aus und ein (der italienische Text zur „Schöpfung" stammt von ihm). Diese, bis dahin umfangreichste, Biographie ist auf 17 Briefe vertheilt. Da Carpani Haydn's Umgang genoß, als dieser noch kräftig genug war, seine beiden großen Oratorien zu schreiben, muß es um so mehr überraschen, gerade ihn, der so vieles bei Dies, Le Breton und Framery anzweifelt, so oft selbst straucheln zu sehen. (Fétis suchte ihm manche Unrichtigkeiten nachzuweisen, wobei er aber meistens, die Fehler verbessern wollend, noch neue hinzufügte.) Nichtsdestoweniger fand Carpani's, doch immerhin mit Liebe zur Sache geschriebenes Buch rasch einen Uebersetzer und Umarbeiter, der es jedoch als eigene Originalarbeit herausgab. Als solche erschienen Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur J. Haydn, etc. par Louis Alexandre César Bombet. Paris 1814. (Neu bearbeitet unter dem Titel: Vie de Haydn, Mozart et Metastase, par Stendhal, Paris 1817.) Unter dem Pseudonym Bombet und Stendhal versteckte sich der Schriftsteller Beyle; er sagt geradezu von seinem Werke: „Il y a plusieurs biographies de Haydn, je crois, comme de juste, la mienne la plus exacte." Ueber die Echtheit entspann sich ein heftiger Streit: Carpani veröffentlichte zwei Briefe dagegen (Lettere due dell' Autore delle Haydine etc. Vienna 1815) und legte die wörtliche Uebersetzung zur Genüge dar. Dennoch erschien Bombet auch in englischer Uebersetzung: Lives of Haydn and Mozart etc. London, 1817, dann Boston 1839. Das Original von Carpani kam erst 1838 in Paris heraus in getreuer französischer Uebersetzung von M. D. Mondo unter dem Titel „Haydines de Carpani." — Die von J. E. Grosser

veröffentlichten „Biographische Notizen", Hirschberg 1826, sind nur eine Blumenlese früherer Berichte. — Eine begeisterte biographisch-ästhetische Skizze lieferte Fröhlich in der Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, herausgegeben von Ersch und Gruber, II. Section, 3. Theil, Leipzig 1828. — Auch C. F. Becker's Aufsatz in den „Zeitgenossen", Leipzig 1832, ist hier zu nennen. — Fétis, Biographie universelle des Musiciens etc., Bruxelles, V. 1839 (2. Aufl. Paris, IV. 1862), benutzte mit bestem Willen in fleißiger Zusammenstellung die vorhandenen Biographien, die er von seinem Aufenthalte aus natürlich nicht in der Lage war, zu prüfen und zu sichten. — Werthvolleres, weil endlich einmal auf sicheren Quellen Beruhendes, brachte Aug. Schmidt's „Orpheus", musikal. Taschenbuch, Wien 1841, und die von ihm redigirte Allg. Wiener-Musikzeitung, namentlich 3. Jahrgang, 1843. — Dasselbe gilt von dem Briefwechsel Haydn's mit seiner verehrten Freundin Frau M. A. Sabine Edle von Genzinger, in anziehender Darstellung, mit Benutzung von Dies und Grinzinger, verwerthet von Th. Georg von Karajan, Jahrbuch für vaterländische Geschichte, Wien 1861, selbstständig erschienen unter dem Titel „J. Haydn in London 1791 und 1792". Wien bei Gerold, 1861. — Eine fleißig gearbeitete übersichtliche Zusammenstellung der bekannten Daten brachte Dr. Constantin von Wurzbach in seinem Biographischen Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 8. Theil, 1862; besonderer Abdruck: „Jos. Haydn und sein Bruder Michael. Zwei biobibliographische Künstler-Skizzen". Wien 1861. — „Jos. Haydn. Ein Lebensbild", von C. A. Ludwig, Nordhausen 1867, faßt zusammen, was in Griesinger, Dies, Wurzbach, Karajan und einzelnen Zeitschriften vorlag. — Die letzte, seitdem erschienene Arbeit ist meine eigene vorerwähnte Monographie „Mozart und Haydn in London", Band II. Wien 1867. — Einzubeziehen wäre hier auch noch die „Biographische Skizze von Michael Haydn" (von Schinn und Otter), Salzburg 1808. — Unbekannt geblieben sind mir: G. J. Mayer. Brevi notizie istoriche della vita e delle opere di G. Haydn. Bergamo 1809. — J. Kinker, Ter Nagedachtenis van J. Haydn. Amsterdam 1810. — Essai historique sur la vie de J. Haydn. Strasbourg 1812. — Die sonstigen biographischen Zugaben zu den verschiedenen Gesammtausgaben Haydn's, wie auch die Artikel in den bekanntesten Lexika glaubte ich, Fétis und Gerber ausgenommen, hier unerwähnt lassen zu können.

Vollständig zu ignoriren waren jene fabelhaften Erzählungen, in denen Momente aus Haydn's Leben willkürlich entstellt sind, wie z. B. der vierbändige Roman Consuelo von George Sand, die Novelle „Haydn's

erstes Quartett“ (aus der „Iduna“ 1855, in mehrere Blätter übergegangen), sowie unzählige sonstige erträumte, in den verschiedensten Zeitschriften mitgetheilte Episoden.

Eine Reihe beachtenswerther Mittheilungen und Beiträge über Haydn liegen dagegen anderwärts vor; ich erwähne hier beispielsweise nur Triest, Pastor in Stettin (L. Mus. Zeitung, 3. Jahrg., 1801), Chr. F. D. Schubart (Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, Wien 1806), J. F. Reichardt (Vertraute Briefe, Amsterdam 1810), H. G. Nägeli (Vorlesungen über Musik, Stuttgart und Tübingen 1826), W. H. Riehl (Musik. Charakterköpfe, Stuttgart 1862), Dr. F. Lorenz (Jos. Haydn und seine fürstlichen Mäcene, Deutsche Musikzeitung 1862), Dr. Ed. Hauslick (Brief Haydn's an die Tonkünstler-Societät, Signale 1865), L. Nohl (Musikerbriefe, 1867) ꝛc. denen sich so manche literarische Erzeugnisse bis herab auf unsere Tage anschließen.

Als neu hinzugekommene Quellen dienten außer den in Eisenstadt befindlichen Haydniana zahlreiche amtliche Actenstücke und Dokumente verschiedener Archive, autographe mir durch gütige Privatmittheilung zur Einsicht zugekommene Compositionen und Briefe (darunter die ganze Correspondenz Haydn's mit dem Hause Artaria), Berichte in der Wiener Realzeitung und im Wiener Blättchen und mancherlei willkommene Notizen in den Jahrgängen des, in musikalischen Dingen, im Allgemeinen schweigsamen Wiener Diariums. Die erst in jüngster Zeit zu Tage gekommenen weitläufigen Tagebücher eines Esterházy'schen Beamten boten dagegen weniger als zu erwarten war; eine zweite Sammlung weiter zurückgreifender minutiös angelegter Tagebücher steht noch in Aussicht. Was ich durch die Güte Otto Jahn's zur Einsicht erhielt, bestand nebst Musikalien und den erwähnten Bemerkungen Neukomm's aus Abschriften amtlicher Belege, die ich aber bereits selbst schon gesammelt hatte, und aus den von Dr. Lorenz besorgten Aufzeichnungen nach mündlichen Aussagen hochbetagter, seitdem verstorbener Mitglieder der fürstlichen Kapelle.

Das Ergebniß dieses Gesammt-Materials bildet die Grundlage, welche diese erste umfassende Darstellung des Lebensganges Haydn's möglich machte; manche leider bereits eingewurzelte irrthümliche Angaben, entstellte Nachrichten und unverbürgte Anekdoten ließen sich auf ihr richtiges Maß zurückführen; schon die Thatsachen allein konnten als beste Widerlegung dienen; manches üble Wort, manche üble Ansicht über Haydn wird man zudem, hoffe ich, noch gerne zurücknehmen. Wie sehr es Noth thut, über sein Leben klar zu werden, beweist, daß man noch in unseren Tagen, in einem 1874 erschienenen Abriß der

Musikgeschichte lesen kann, daß Haydn bis zum Jahre 1790 in der musikalischen Welt fast unbekannt geblieben war!

Die Ausarbeitung vorliegender Abtheilung wurde von Jahr zu Jahr verzögert und unterbrochen durch die sich häufenden zeitraubenden Nachforschungen, durch andere unvermeidliche literarische Arbeiten, durch die Uebersiedelung des mir anvertrauten Musikarchivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wie auch durch wiederholte schwere Krankheit. Da nunmehr das ganze nöthige Material vorliegt, wird es hoffentlich möglich sein, dem Leser mit Ende des Jahres 1878 den Schluß des Werkes vorlegen zu können. Die zweite Abtheilung umfaßt hauptsächlich den Aufenthalt Haydn's in Esterház (bis 1790); beide Abtheilungen des zweiten Bandes werden, die erste, Haydn's Aufenthalt in London und die Jahre bis inclusive der ersten Aufführung der „Schöpfung", die zweite, „Die Jahreszeiten" und die letzten Lebensjahre Haydn's enthalten. Den beiden zweiten Abtheilungen wird die Verlagshandlung ein Porträt Haydn's nach meiner Wahl und der ersten Abtheilung des zweiten Bandes ein interessantes Facsimile Haydn's beifügen.

Indem ich hiermit den ersten Theil des Werkes der Oeffentlichkeit übergebe, fühle ich mehr denn je die ganze Schwere und Verantwortung der von mir übernommenen Aufgabe. Die Biographie des volksthümlichsten unserer großen Musikheroen verlangte auch eine dem entsprechende Darstellung. Ich dachte mir sein Leben und Wirken so darstellen zu müssen, daß auch der Nichtmusiker Interesse daran nehmen könne. Nicht um Haydn allein handelt es sich hier; vielmehr war auf die ganze Zeit, die er durchlebte, soweit sie musikalisch auf ihn einwirken mußte, Rücksicht zu nehmen. Diese war aber gerade die allerinteressanteste in der Entwickelungsgeschichte der Musik und ganz dazu geschaffen, einen belebenden Hintergrund zu bilden, auf dem sich die Hauptfigur des Bildes nur um so glänzender abheben konnte. Die örtlichen und persönlichen Verhältnisse, in denen sich Haydn bewegte, mußten daher ganz besonders so nahe wie möglich vor Augen gerückt werden. Die „Chronik", eine fortlaufende Kette aller wichtigeren Momente in Haydn's Lebenszeit bildend, sollte als Sammelplatz dienen, auf dem sich auch manches nicht allzu abseits liegende Kulturhistorische (so ungern ich dies abgenutzte Wort gebrauche) über die alte Kaiserstadt unbeschadet dem Hauptzwecke einfügen ließ.

Ob ich nur annähernd das getroffen, was ich gewollt, ob das Gewollte auch das Richtige gewesen, darüber wird ja bald der Erfolg entscheiden. Daß derselbe aber kein ungünstiger sein möge, wünschte ich ebenso lebhaft, als er befruchtend auf die Fortsetzung und Vollendung

einer Arbeit einwirken muß, die von mir, ich darf es wohl aussprechen, in der ehrlichsten und uneigennützigsten Absicht übernommen wurde, um eine so lange vermißte Lücke in der musikalischen Literatur auszufüllen. Ich suchte mir dazu selbst den nöthigen Muth zuzusprechen, indem ich mir vorhielt, daß, wer nach dem Maße seiner Kraft es versucht, das nachzuholen, was Berufenere unterließen, des Anspruches auf billige Nachsicht wohl nicht unwerth sei. Und so möchte ich denn, Haydn's eigene Worte bei Uebersendung seiner „Schöpfung" an Breitkopf gebrauchend, wünschen und hoffen, daß man meine Arbeit „nicht allzu streng anfassen und ihr dabei zu wehe thun möge".

Es erübrigt mir schließlich noch, allen Denen, die mich bei meinem Unternehmen bereitwilligst unterstützten, meinen tiefgefühltesten Dank hier öffentlich auszusprechen. Selbstverständlich steht hier in erster Linie Se. Durchlaucht Fürst Nicolaus Esterházy von Galantha &c. &c., dessen mir geschenktes ehrenvolles Vertrauen ich in vollstem Maße zu würdigen weiß. Ohne seine gütigst ertheilte Bewilligung, die Archive in Eisenstadt nach Bedarf zu benutzen, wäre meine Arbeit im Vorhinein verfehlt gewesen. Um so größere Befriedigung mußte es mir gewähren, dokumentarisch nachweisen zu können, daß die Tonkunst von jeher von den hohen Vorfahren dieses erlauchten Fürstenhauses in kunstsinniger Weise gepflegt wurde und daß das seltene Genie und die Verdienste Haydn's und die Talente seiner Untergebenen jederzeit in wahrhaft fürstlicher Weise gewürdigt wurden. Hat es ja Haydn selbst oft genug ausgesprochen, wie glücklich er sich in seiner Stellung fühle und wie er nur unter diesem Fürstenhause zu leben und zu sterben sich wünsche. Mein Erfolg wäre aber nur ein halber gewesen, wenn mich nicht die Herren Sigismund v. Bubics, inful. Abt von Monostra und Johann Mandl, fürstl. Archivar mit einer Liberalität ohne Gleichen mit Rath und That unterstützt hätten. Das lebhafte und wahrhaft freundschaftliche Interesse, das beide Herren für meine Arbeiten faßten, deren unermüdliche Bereitwilligkeit, meinen Wünschen jederzeit nachzukommen, hat mich ihnen zu ganz besonderem Dank verpflichtet. Auch die Herren Bibliothekar Purgert, Bürgermeister Permayer, Bezirksrichter Pregard und Musikdirector Zagitz waren jederzeit bemüht, mich in meinen Nachforschungen zu unterstützen; Letzterer namentlich mußte es oft genug empfinden, daß man nicht ungestraft die Ehre genießt, sich einen directen Amtsnachfolger Haydn's nennen zu dürfen. Meines Dankes dürfen auch diese Herren versichert sein. — Die wichtigsten Ergänzungen zu den Schätzen in Eisenstadt boten die mir zur Einsicht und Benutzung anvertrauten Haydniana im Besitz der Verlagshandlungen Artaria und Co. und Breitkopf und Härtel. Selbst Verleger, wissen es

diese Herren am besten, welchen großen, dankenswerthen Dienst sie meiner Sache erwiesen haben. Dasselbe gilt von den reichen Musikalien-Sammlungen in Zittau, Frankfurt a. M. und im geistlichen Stifte Göttweig; auch hier habe ich eben nur Worte des Dankes gegenüber den häufigen Gefälligkeiten, die mir die Herren Paul Fischer, Ph. Christian Wecker und P. Hermann Moser so überaus zuvorkommend erwiesen haben. Mit besonderem Danke muß ich namentlich auch das liberale Entgegenkommen aller jener Herren Dechante und Pfarrer anerkennen, die mir in Berücksichtung des Zweckes ausnahmsweise die eigene Einsicht in die Pfarr-Register gestatteten. Sie Alle zu nennen, würde hier allein schon ganze Seiten ausfüllen; doch drängt es mich, wenigstens nachfolgende Herren namhaft zu machen: Ehrendomherr Joh. Brem (St. Stephan in Wien), Don Anton Maria Pfeiffer (St. Michael in Wien), Dechant Retzl (Bruck a. d. L.), Dechant Michl (Frauenhaid), Franz Hlauzal (Hainburg), Rud. Klerikus (Rohrau), Peter Schlegel (Süttor), Bonaventura Hallasch (Thernberg). Auch die Herren Archiv-Vorstände suchten mir durch besondere Begünstigungen die Arbeit zu erleichtern, ich nenne hier nur die Namen Karl Weiß (Wiener Stadtarchiv), Jos. Laimegger (W. Landgerichtsarchiv), Eduard Kloß (Kirchenmeisteramt), Dr. Hippolyt Kneißler (W. Magistrats-Registratur), Jos. Groißl (Hainburger Stadtarchiv). — Einen besonderen Vortheil bot mir die reichhaltige, mir jederzeit offenstehende Bibliothek des k. k. Custos Herrn Dr. Theodor Ritter von Karajan; es ist mir ein um so schmerzlicheres Gefühl, daß ich ihn wie so Viele, nun zu den Heimgegangenen zählen muß. Auch Herr Dr. Paul Mendelssohn-Bartholdy in Berlin, der mir seine kostbaren Haydn-Autographe anvertraute, zählt nicht mehr zu den Lebenden. Eine lange Reihe Namen stehen noch auf der Dankesliste: Herr Rudolph Graf Morzin in Prag, Henry Littleton Esq. und George Grove Esq. in London, die Herren R. Simrock und Franz Espagne in Berlin, die Hofbibliotheken zu Wien und Berlin, die Herren Franz Kornheisl, fürsterzbischöflicher Kanzleidirector, Hofrath Alfred Ritter von Arneth, Director des kais. geh. Haus-, Hof- und Staats-Archivs, Dr. Franz Gehring, Kunsthändler Wessely, Professor Dr. Cornet und Franz Haidinger in Wien, Professor Dr. Ad. Michaelis in Tübingen, Domkapitular Joh. Klingler und Regenschori Santner in Salzburg, Frau Emilie von Wölföl in Pest, die geistlichen Stifte Kremsmünster, Melk, St. Florian und Zwettl. Auch die hier nicht Genannten (Vieler wird noch am gehörigen Orte gedacht) mögen versichert sein, daß mir ihre Güte unvergeßlich bleiben wird. Mit

so vielen vortrefflichen Männern in Berührung gekommen zu sein, bildet eine der Lichtseiten dieser von mancherlei Prüfung heimgesuchten Arbeit.

Noch ein Wort an die Besitzer von Haydn'schen Autographen: Sollte Einer oder der Andere (und es giebt deren gewiß noch Viele) durch meine Arbeit aufmerksam gemacht, sich bewogen fühlen, mir zur Kenntnißnahme solcher Reliquien zu verhelfen, würde ich dies als den schönsten Lohn meiner Bemühungen ansehen.

Wien, 25. Juli 1875.

C. F. Pohl.

Inhalt.

Beilagen I—VII.

1.

Die Vorfahren.[1]

Der 11. Juli des Jahres 1683 war für die, in Nieder-Oesterreich, am Ufer der Donau gelegene Stadt Hainburg ein Tag des Schreckens. Auf seinem Zuge nach Wien machte hier der Großvezier Kara Mustapha mit einem Theil seiner Heeresmacht Halt. Die wohlbefestigte Stadt, in die sich auch die Landbewohner der umliegenden Ortschaften geflüchtet hatten, vertheidigte sich heldenmüthig, mußte jedoch endlich der Uebermacht weichen. In Todesangst flohen die verzweifelnden Einwohner durch eine schmale, der Donau zuführende Gasse dem Fischerthore zu. Da aber dieser einzige Ausweg zur Rettung durch Verräthershand versperrt war, wurden fast Alle um so sicherer von den nachdrängenden Türken niedergemetzelt. Ueber achttausend vierhundert Menschen fanden hier den Tod und noch heute hat sich das Andenken an dieses gräuliche Blutbad im Namen des engen Gäßchens erhalten, von dem aus die Horden nun die Stadt durchzogen und Kirche, Spital, Rathhaus und die meisten Privatgebäude plünderten und in Asche legten.

Unter den Wenigen, welche dem Tode entrannen, befand sich auch ein Wagnergeselle, Sohn des Hainburger Bürgers Kaspar Haydn, dem in einem Urenkel jener Mann erstehen sollte, den wir noch heutzutage als den Vater der Symphonie und des Quartetts verehren. Kaspar Haydn, ein Burgknecht,

---

1 Quellen: Pfarr-Register und Raths-Protokolle von der Stadt Hainburg. Das früheste Pfarr-Register vom Jahre 1630—1659 enthält die Taufen und Trauungen; die Jahre 1660—1685 fehlen gänzlich. Erst mit 1686 sind Tauf-, Trauungs- und Todten-Register vollständig vorhanden. — Die Raths-Protokolle beginnen mit October 1683 (nach Abzug der Türken).

gebürtig von dem, nahe der Stadt gelegenen Dorfe „Datten auf der Haid“ [2] war bedienstet in dem im Rücken der Stadt Hainburg gelegenen, nun als Ruine noch vorhandenen uralten Bergschlosse.

Im Februar 1657 nahm dieser Burgknecht die Bürgerstochter Elisabeth Schaller zum Weib (Beil. I, 1). Diesem ersten authentischen, den Hainburger Pfarr-Registern entnommenen Nachweise der Vorfahren [3] Haydn's reiht sich zunächst eine Notiz aus den Raths-Protokollen an. Kaspar Haydn war als Bürger zu Hainburg gestorben und sein Sohn Thomas bittet nun am 5. April 1686 um Auslieferung der noch vorhandenen Grundstücke seines Vaters. Hierauf wurde ihm der Bescheid, daß er sich als alleiniger Erbe gehörig legitimiren und auch verbindlich machen solle, alle vorhandenen Schulden des Vaters tilgen zu wollen.

Am 23. Nov. 1687 hatte sich Thomas Haydn mit der 16jährigen, aus Hainburg gebürtigen Jungfrau Katharina Blanninger vermählt (Beil. I, 2) und wurde bald darauf, am 3. Juli

---

2 „Auf der Haid“ ist eine noch heutzutage im Volksmund gebräuchliche Bezeichnung für jene Gegend der Umgebung Hainburgs, wo gegenwärtig ein städtischer Ziegelofen steht. Das einst bestandene Dorf, über das jeder Nachweis fehlt, wurde wahrscheinlich von den Türken zerstört.

3 Ob die Nachgenannten einer zweiten Familie Haydn angehörten, war nicht zu ermitteln. 1) Ist im Tauf-Register 1655 ein Thomas Heiden genannt; das defecte Blatt giebt aber nur noch den Namen (der Zeit nach kann es Haydn's Großvater gewesen sein). 2) 1658, 2. Jan., erscheint der Taufact des Kindes Barbara; als Eltern sind genannt: Michael Haidn, Schlosser, und seine Frau Anna. 3) 1715, 19. April, wurde Jos. Haiden, Bürger von Hainburg, begraben. — Der Familiennamen wird hier und anderwärts verschieden angegeben: Hayrn — Hayn — Haydtn — Haiden — Haidn — Heiden — Hayd'n — und selbst Hädn, Haden, Hain und Heim. Die Schreibart Haiden und Haidn erscheint am häufigsten und erhielt sich auch im gewöhnlichen Verkehr am längsten. Noch Beethoven schrieb im Jahre 1822 in einem Briefe „Haidn“. Haydn's Bruder Michael schrieb sich nur einigemal in früheren Jahren „Hayden“, sonst behielt er „Haydn“, die Schreibart des Bruders, bei und dieser hatte sie wohl deshalb gewählt, um bei den zahlreichen gleichlautenden Familiennamen, namentlich in Eisenstadt, Verwechslungen vorzubeugen. — In Archiven und Katalogen wird Jos. Haydn häufig mit dem gleichzeitig in Wien lebenden Organisten Jos. Hayda († 1806) verwechselt. — Daß die Tonkünstlerfamilie Haydn „böhmischen“ Ursprungs gewesen, ist in der belletristischen Zeitschrift Lumír, Prag 1862, Nr. 3, zu lesen.

1688, als Bürger der Stadt aufgenommen. Bei Gelegenheit seiner Vermählung wird Haydn nun auch als Wagner bezeichnet, welches Handwerk fortan in der Familie vorzugsweise erblich wurde. Der Ehe entsprossen sieben Söhne. Am 4. Sept. 1701, nach der Geburt seines siebenten und letzten Sohnes, starb Thomas Haydn als Wagnermeister und Mitglied des innern Raths (Beil. I, 3). Wenige Tage zuvor, am 30. August, ließ er sein Testament aufsetzen, welches am 1. Oct. eröffnet wurde und sich noch erhalten hat.[4] Er zeigt sich darin als ein religiöser, rechtschaffener Mann, dem das Wohl seiner Familie am Herzen liegt und der das Nöthige verfügt, daß bei Vertheilung seiner geringen Verlassenschaft keine Uneinigkeiten entstehen. Die arme Stadtpfarrkirche, zwei Kapellen und das Bürgerspital werden, wenn auch mit Wenigem, doch seinen Verhältnissen entsprechend bedacht und von den sechs Söhnen (der zweite war kurz nach der Geburt gestorben) erhält jeder als väterliches Erbtheil funfzehn Gulden rhein.; Haus und Wirthschaft, Acker und Weingarten und Handwerk vermacht Thomas „seiner lieben Ehewirthin wegen ihrer, ihm jederzeit erwiesenen ehelichen Lieb und Treue". Dafür fordert er aber, daß sie alle vorhandenen Schulden gewissenhaft abzahle und die Kinder als eine treue Mutter in aller Zucht, Ehrbarkeit und Furcht Gottes erziehe. Die Erziehung von sechs Knaben allein auf sich zu nehmen, scheint der, wiewohl eben erst ins 31. Lebensjahr getretenen Mutter doch zu bedenklich gewesen zu sein. Die Verantwortlichkeit dieser Aufgabe sich zu erleichtern und zugleich das Handwerksgeschäft fortbetreiben zu können, vermählte sich die Witwe vier Monate nach dem Tode ihres Mannes, am 8. Jan. 1702 (Beil. I, 4), mit dem 29jährigen Wagnergesellen Mathias Seefranz. Dieser war am 7. Sept. 1673 zu Bruck an der Leitha geboren, Sohn des dortigen aus Steiermark eingewanderten bürgerlichen Wagnermeisters Adam Seefranz, der im Jahre 1655 in Hainburg eine Hufschmiedstochter heirathete und dann nach Bruck an der Leitha zog, wo er im Jahre 1704 als Bürger der Stadt starb. Sein Sohn Mathias wurde dann selber Meister, im März 1702 Bürger und im Jahre 1719

4 Ich verdanke dieses Testament, dessen Vorhandensein die Raths-Protokolle nachwiesen, der Güte des seitdem verstorbenen städt. Beamten Hrn. J. Picho.

Mitglied des äußern Raths zu Hainburg. Auf seinem, in der Wiener Gasse gelegenen Hause, dem früheren Eigenthum seines Vorgängers Thomas Haydn, besteht noch jetzt das Wagnergewerbe, gegenwärtig vom Wagnermeister Marx fortgeführt, der wiederum eine Seefranz, aus Preßburg gebürtig, ehelichte. Im Leben Haydn's verdient dieser, wie die Raths-Protokolle bezeugen, heftige und mitunter auch streitsüchtige aber energische Mann nicht ganz übersehen zu werden, denn ihm waren nun alle in der Ehe mit der Witwe Katharina Haydn übernommenen Söhne anvertraut, und daß sie rechtschaffen erzogen wurden, werden wir im Vater unsers Haydn erkennen. In ihrer zweiten Ehe gebar Katharina noch drei Söhne und eine Tochter; Letztere, Juliana Rosine, wurde die Frau des ersten Lehrers von Haydn und während dessen Schulzeit gewissermaßen seine Pflegemutter. Katharina starb am 17. Mai 1739 (Beil. I, 5); sie bedachte in ihrem Testamente Kirchen und Spitäler, ihre Kinder aus beiden Ehen und setzte ihren „lieben Ehewirth" zum Universalerben ein, der dann bald nach ihrem Hinscheiden die Schneiderswitwe Barbara Kainz heirathete. Seinen Pflichten als Mitglied des äußern Raths kam Seefranz gewissenhaft nach, denn er fehlte im Zeitraum von 43 Jahren fast bei keiner Sitzung und noch kurz vor seinem Tode, am 2. Mai 1762, finden wir ihn — bereits ein 89jähriger Greis — bei einer Rathsversammlung gegenwärtig. Durch seinen dritten Sohn, Johann Adam, im Testament der Mutter als Wagnermeister zu Neusiedl am See angeführt, hat sich der Name Seefranz in zahlreichen, vorzugsweise in Ungarn lebenden Nachkommen bis auf unsere Tage erhalten.

Von den sechs Söhnen, die ihren Vater, Thomas Haydn, überlebten (siehe Anhang: Stammbaum) finden wir den ältesten, Joseph Gregor, als bürgerlichen Wagnermeister in dem freundlichen Städtchen Ungarisch-Altenburg, wo er heirathete; als Witwer feierte er seine zweite Vermählung in Hainburg. Weitere Daten über ihn und seine Familie sind weder in Ungarisch-Altenburg noch in Hainburg zu finden; doch ist aus dem Testament der Großmutter, datirt 1739, zu ersehen, daß er damals schon todt wär. Johannes, dessen späteren Aufenthalt die Hainburger Raths-Protokolle angeben (er hatte auf das mütterliche Erbtheil zu Gunsten einer Verwandten verzichtet), starb im Jahre 1751 als Wagnermeister in Frankenmarkt, einem hübsch gelegenen

Marktflecken in Ober-Oesterreich. Er hatte daselbst, 26 Jahre alt, als Wagnergeselle, eine gerade doppelt so alte Hufschmiedswitwe geheirathet, die ihn trotzdem noch mit Zwillingen beschenkte. Als sie im 70. Lebensjahre starb, nahm er (diesmal etwas wählerischer und nun selbst ein Meister) die 23jährige Tochter eines Seilermeisters als zweite Frau. Antonius, der jüngste, scheint im Jahre 1721, in welchem Jahre er vor Gericht seinen Geburtsbrief verlangt, von Hainburg weggezogen zu sein; nach Ausweis obiger Protokolle lebte er 1739 als Stadtgardist in Preßburg, von wo aus er wegen vorenthaltenen Erbtheils Klage führte; weitere Nachrichten über ihn fehlen. Ueber Kaspar und Gregorius, den dritten und vierten Sohn, war nichts zu ermitteln, doch waren sie vor dem Jahre 1739 schon todt, da sie im Testamente der Mutter nicht erwähnt sind.

Mathias, der vorletzte der Brüder und Haydn's Vater, auf den es hier doch hauptsächlich ankommt, wurde am 31. Jan. 1699 geboren (Beil. I, 6); er lernte bei seinem Stiefvater ebenfalls das Wagnergeschäft und zog dann nach Handwerksbrauch auf die Wanderschaft, die sich bis Frankfurt a. M. erstreckt haben soll.[5] Nachdem er sich in der Welt umgesehen, kehrte er in die Heimath zurück und ließ sich in Rohrau, einem kleinen, am Leithafluß gelegenen Marktflecken nieder, der nun die Wiege Joseph Haydn's und seines Bruders Michael werden sollte.[6]

---

5 Dies, biographische Nachrichten, S. 13. Griesinger, biographische Notizen, S. 7.

6 Der Name Haydn in allen möglichen Schreibabweichungen ist namentlich in der Gegend um Wiener-Neustadt noch jetzt sehr verbreitet. Meistens haben wir es da mit Müllermeistern zu thun. Die Ortschaften Zillingsdorf, Zemendorf, Mattersdorf, Bromberg, Thernberg, Kirchberg, Edlitz, Kirchschlag, Pitten, Erlach, Neunkirchen ꝛc. weisen zum Theil ganze Reihen von Haydn bis zurück ins 16. Jahrh. auf. Auch in Wiener-Neustadt selbst, in Eisenstadt, Oedenburg und im weiteren Umkreis begegnen wir dem Namen. Ob sich directe Nachkommen der Hainburger Familie bis auf den heutigen Tag fortgepflanzt haben, muß dahingestellt bleiben, obwohl dies in zwei Fällen mit Bestimmtheit versichert wird. Der erste Fall betrifft den fürstlich Esterházyschen Beamten Paulus Haydn, der im Jahre 1860, 70 Jahre alt, zu Oedenburg starb. Sein Vater Michael war ein angesehener Bürger Eisenstadts und mit unserm Haydn sehr befreundet; sie nannten sich sogar gegenseitig Vetter (wohl scherzweise der gleichen Familiennamen wegen). Von diesem Paulus liegen die Daten nur bis zum Großvater vor und hier bricht jeder Nachweis ab.

2.

Die Kindheit.

In einer flachen, ziemlich reizlosen Gegend Nieder-Oesterreichs, östlich von Wien und 1¾ Wegstunden von Bruck an der Leitha entfernt, liegt zwischen den Dörfern Gerhaus und Hollern der Marktflecken **Rohrau**. Hart am Orte vorbei fließt die aus Steiermark kommende Leitha, die auf einer längeren Strecke Oesterreich und Ungarn scheidet und sich bei Ungarisch-Altenburg in einen Arm der Donau ergießt. Rohrau, seit Jahrhunderten im Besitz der Familie Harrach, wurde im Jahre 1627 unter Karl von Harrach, Staatsminister Ferdinand's II., von diesem Kaiser zur Reichsgrafschaft erhoben. Unter den Cavalieren, die im Jahre 1724 in Wien bei Hofe in der Oper „Euristeo" von Caldara mitwirkten, wird auch ein Ferdinand Graf Harrach genannt. Zur Zeit, die uns hier zunächst beschäftigt, war der Besitzer Graf Karl Anton (1692—1758), k. k. Kämmerer, geh. Rath, oberster Hof- und Landjägermeister und Erblands-Stallmeister. Von seinen Nachfolgern wurde Karl Leonhard (geb. 1765, † 1831) im Jahre 1826 in Rücksicht seiner großen Verdienste und seiner mit Einsicht verbundenen Vorliebe für die Tonkunst zum k. k. Hofmusikgrafen ernannt. Er war derselbe, der in seinem, erst unter ihm in den 90er Jahren angelegten weitläufigen Schloßpark dem von seinen Londoner Triumphen heimkehrenden Haydn ein Denkmal setzte. Schloß und Park, von Wassergräben umgeben, liegen abseits vom Orte.

Der Markt Rohrau (jetzige Bezirkshauptmannschaft Bruck an der Leitha) besteht fast nur aus einer Doppelreihe ebenerdiger Häuser, von der Poststraße durchzogen, welche Bruck mit Petronell und Hainburg verbindet. Der Ort hatte wiederholt mit Feuers- und Wassersnoth zu kämpfen. In den Jahren 1847 und 1865 brannte der größere Theil der Wohnungen nieder und in letzterem Jahre litt dabei auch die auf halbem Weg des Ortes stehende,

---

Der zweite Fall hat den noch lebenden Müllermeister **Michael Haydn** in Erlach (südlich von Wiener-Neustadt) zum Gegenstand. Aber auch hier bricht beim Urgroßvater die letzte und entscheidende Verbindung ab.

erst unlängst wieder hergestellte Pfarrkirche zum h. Vitus, wo sich auch die Familiengruft der Grafen von Harrach befindet. Wiederum unterwühlten Hochwasser der zeitweilig wild daherbrausenden Leitha die dem Flusse zu gelegenen Häuser und richteten namentlich in den Jahren 1813 und 1833 große Verheerungen an. Vor dieser Zeit und zum Theil noch später standen an Stelle der nun solid aufgebauten und weiß übertünchten Häuser meist nur ärmliche, mit Stroh gedeckte Lehmhütten. Feuchte Aecker und von Wässern durchsickerte Wiesen, mit Schilf, Rohr und Weidenbäumen bewachsene Flußufer gaben wohl dem Orte seinen Namen. Jahrzehnte gingen hier spurlos vorüber; noch immer bewegt sich die Einwohnerzahl in gleicher Höhe (circa 500, und mit dem 1/4 Stunde entfernten Gerhaus bei 700 Seelen); noch immer ist der Markt über die Häuserzahl 75 nicht hinausgekommen. Von der Ferne repräsentirt sich derselbe nur unansehnlich; die lohnendste Seite ist noch von Osten her bei den ebenfalls an der Leitha gelegenen Dörfern Hollern und Schönabrunn. Doch vergebens würde man hier ein Landschaftsbild suchen, das im Stande wäre, zu elegischen Zeilen gleich jenen im „Spaziergang" anzuregen.

Am südlichen Ende des Marktes, nach der Brucker Seite hin und gegen das Schloß liegend, wo die Umgebung sich doch etwas freundlicher und auch baumreicher entfaltet, reicht die Häuserreihe zur rechten Seite beim Ausgang des Ortes bis zum Grenzpfahl; die linke Seite endigt früher und das letzte Häuschen trägt die Nummer 60. Dies ist Haydn's Geburtsstätte — „eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde".[1] Nicht ohne Rührung betritt man diese unscheinbare Wohnung, denn wenn auch bei den einzelnen Veränderungen im Verlauf so vieler Jahrzehnte unsere Phantasie nicht wenig nachhelfen muß, so genügt uns doch der Gedanke: auf diesem Fleckchen Erde ist ein großer rechter Meister in die Welt getreten.

1 Beethoven's Worte, indem er auf dem Sterbelager den ihn besuchenden Freunden Andreas Streicher und Hummel eine ihm von Diabelli zugeschickte Abbildung von Haydn's Geburtshaus entgegenhielt und seinem obigen Ausrufe tiefbewegt die Worte voranschickte: „Sieh', lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heute habe ich es zum Geschenk erhalten und es macht mir eine kindische Freude."



Der Handwerksbursche, Mathias Haydn, nun Bürger und Wagnermeister in Rohrau, hatte sich im Jahre 1728 das genannte Häuschen gebaut, um daselbst mit seiner jungen Frau einzuziehen, denn am 24. Nov. 1728 vermählte er sich mit der 21jährigen Jungfer Maria, Tochter des verstorbenen Marktrichters und Bürgers Lorenz Koller (Beil. I, 7 und 8). Als Heirathsgut brachte die Braut, laut Ehevertrags [2] vom 13. Nov., 120 Fl. bares Geld sammt einer „ehrlichen Ausstaffirung", welches der Bräutigam mit der Hälfte seines „ganz neu erbauthen Kleinhäusl" per 240 Fl. sammt dem Wagnerhandwerk widerlegte. Noch in demselben Jahre ist sein Häuschen, dem dazugehörigen Grund entsprechend, als Hofstatt- und drei Jahre später durch die am 12. Sept. 1731 erfolgte weitere Grundzutheilung als Halblehn-Haus bezeichnet (als Halblehner besaß er 6 Joch Grund). Seine Frau gebar ihm 12 Kinder, von denen die Hälfte gleich oder kurz nach der Geburt starb. Das zweite Kind, unser Haydn, erhielt am 1. April 1732 die Taufnamen Franz Joseph. Der herrschaftliche Bestandmüller zu Gerhaus Joseph Hoffmann [3] und seine Frau Anna Katharina waren die Taufpathen (Beil. I, 9). Von den beiden Taufnamen Haydn's kam der erste nie in Gebrauch, wie wir dies u. a. auch bei Franz (Peter) Schubert und (Wilhelm) Richard Wagner finden. So wenig wie bei Beethoven konnte man auch bei Haydn bis jetzt den eigentlichen Tag der Geburt ermitteln. Der Taufact im Kirchenbuch ist unterm 1. April eingezeichnet. Dagegen soll Haydn selbst, wenn Jemand das bei ihm aufgestellte in Holz geschnitzte kleine Modell des Monuments im Park zu Rohrau besichtigte, das dort angegebene Datum 1. April

---

2 Ich verdanke denselben der Güte des gräflichen Schloßverwalters Hrn. Preißler in Rohrau.

3 Hoffmann und Fröhlich sind oft erwähnte Namen in der weitverzweigten Familie Haydn. Das Hoffmann'sche Ehepaar hob des Mathias Haydn sämmtliche Kinder erster Ehe aus der Taufe. Michael und nach ihm sein Sohn Martin Hoffmann hatten das Haydn'sche Haus ein halbes Jahrhundert im Besitz und Letzterer war vor einigen Jahren noch der Einzige im Ort, der Haydn selbst gekannt hatte. — Die Fröhlich's lebten durch mehrere Generationen als Hufschmiede in Nr. 56, der Nachbarschaft Haydn's, wo sie ihr Handwerk auf offener Straße betrieben. Ueber ihre nähere Verwandtschaft mit Haydn werden wir später hören.

sehr eifrig mit „31. März" verbessert haben. Und wiederum geben die Aufzeichnungen seines Schülers Neukomm zu der betreffenden Stelle bei Dies (S. 12, wo sogar der 30. März angegeben ist) die Erklärung: Haydn sagte mir — „ich bin am 1. April geboren und so steht es in meines Vaters Hausbuch eingeschrieben — aber mein Bruder Michael behauptet, ich sei am 31. März geboren, weil er nicht will, daß man sage, ich sei als Aprilnarr in die Welt getreten." Der Mittelweg dürfte auch hier der richtige sein: Haydn, geboren in der Nacht vom 31. März zum 1. April, und so kann es immerhin bei dem vorzugsweise angenommenen 31. März sein Verbleiben haben.

Bevor wir uns nun mit den Eltern und dem Familienleben in Haydn's ersten Kinderjahren eingehender beschäftigen, sei noch ein Blick geworfen auf das Aeußere und Innere des Hauses, wie es zu jener Zeit mag bestanden haben.[4] Wohl hatten die erwähnten Ueberschwemmungen der Leitha (1813 und 1833) das Wohnhaus wiederholt zerstört, doch wurde es jedesmal im Hauptmauerwerk wieder hergestellt und daß auch die innere Eintheilung der Hauptsache nach dieselbe geblieben, bestätigte der erst unlängst (1873) verstorbene Landmann Martin Hoffmann, der noch in dem alten Hause im Jahre 1785 geboren wurde, es dann seit 1809 selbst besaß und nach der ersten Ueberschwemmung wieder aufbaute. Eine Abbildung in Oel aus dem Jahre 1829, also vor dem letzten Hochwasser, verdanken wir dem akademischen Künstler und Schüler des Wiener Conservatoriums, Wilhelm Kröpsch, der seine Arbeit dem Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zum Geschenk machte.[5]

---

4 Reihenfolge der Besitzer des Haydn'schen Hauses nach des Vaters Tode: Schmiedemeister Philipp Fröhlich, Haydn's Schwager (seit 1764); Oekonom Michael Hoffmann (seit 1777); Landmann Martin Hoffmann, des Vorgehenden Sohn (seit 1809); dessen Tochtermann Johann Seidl (seit 1828); Landmann Georg Bruckner, der Seidl's Witwe heirathete (seit 1843).

5 Abbildungen in Kreidemanier, Federzeichnung ꝛc. finden sich einzeln und in vielen Zeitschriften. Eine „Ansicht des Geburtshauses von Haydn in Rohrau" erschien bei A. Diabelli, Wien, lith., Quer-Fol. — Dieselbe Ansicht in verkleinertem Maßstab nach einer Federzeichnung von Berndt, lith., gr. 4°. Ferner im Sonntagsblatt, Wien 1842, Nr. 36; ditto Illustr. Familienbuch zur Unterhaltung und Belehrung, herausgegeben vom österr. Lloyd, Triest, Bd. II, S. 16. Photographie (nach einer Handzeichnung) verfertigt von F. Wendling, Wien.

Wir erblicken in dem Bilde ein ebenerdiges, ziemlich ausgedehntes und mit einem Strohdache gedecktes Gebäude. Zur Linken der Einfahrt befinden sich vier Fenster, vor denen sich hölzerne Stakete auch noch dem Nachbarhause entlang hinziehen; ein üppig belaubter Baum giebt dem Hause auf dieser Seite einen freundlichen Abschluß. Rechts vom Thore zeigt sich zunächst eine größere Maueröffnung, der sich zwei schmälere Fenster anschließen. Die weiterhin sichtbaren Luftlöcher hart unterm Dache deuten auf Stallungen, der angebaute, mit loser Lattenwand gedeckte Theil unter besonderem Dache auf einen zur Aufbewahrung für Wagen, Feld- und Arbeitsgeräth bestimmten Schuppen. Diese ganze Gassenfront des Hauses ziert zu beiden Seiten des Hofthores ein breit angelegter Rasen. Zur Rechten öffnet sich die Landschaft ins Freie; die Straße führt am Hause vorbei nach Bruck an der Leitha und ist jenseits der Brücke, die sie beim Grenzpfahl überschreitet, mit Bäumen bepflanzt; in der Ferne erblickt man auf mäßiger Anhöhe das Kirchlein des nächstliegenden Ortes Höflein. So weit die Abbildung.[6] — Der rückwärtige Theil des Hauses hat sich fast unverändert erhalten. Noch heute findet man dort die schon angedeuteten Abtheilungen: Stall, Vorraths- und Geräthskammer. Verschwunden ist dagegen die ehemals hier befindliche Werkstatt, in der Vater Mathias sein Wagnergeschäft betrieb. Ein kleiner Obst- und Gemüsegarten, der vom Hofraum bis an die vorbeifließende Leitha reicht, vervollständigt die Wirthschaft, doch war das jetzige Flußbett in früherer Zeit dem Hause näher gelegen.

Das Innere des Hauses kennen zu lernen, treten wir durchs große Hausthor ein und gelangen links über einige, erst beim Umbau des Hauses angebrachte Stufen in ein kleines Vorzimmer (die frühere Küche, jetzt aber nur theilweise dazu verwendet) und von da in die eigentliche Wohnstube, der sich noch eine Kammer anschließt. Dieser ganze Theil des Hauses war früher

---

6 Gegenwärtig sind Rasen, Baum, Stakete und die Fenster zur Rechten verschwunden und ist eine Bank vor den Fenstern zur Linken angebracht. Eine unansehnliche, bei Gelegenheit einer Erinnerungsfeier im Jahre 1841 in die Mauer eingefügte, eher einem Wirthshausschilde ähnliche Gedenktafel mit der Inschrift „Zum Haydn" ist die einzige Auszeichnung, welche die Geburtsstätte des großen Tondichters vor den übrigen Häusern unterscheidet.

tiefer gelegen, daher es auch vom Hausflur aus ganz eben zur Wohnung führte. Das niedere aber geräumige Wohnzimmer mit dunkelgebranntem Deckengebälk und umfangreichem grün glacirten Kachelofen und rothfarbiger Ofenbank wird allgemein als der Ort bezeichnet, wo Haydn zur Welt kam, doch war hier nur die allgemeine Wohnstube. Joseph und Michael und alle Kinder wurden im Zimmer zur rechten Seite des Hauses geboren, nun als Vorrathskammer benutzt.[7] Wenn man bedenkt, daß die Familie, obwohl sie beim Ueberblick des Stammbaums zahlreich genug erscheint, doch gleichzeitig nur aus wenigen Mitgliedern bestand (die größere Hälfte der Kinder starb kaum geboren, die überlebenden Söhne wurden in die Welt geschickt, die Töchter verheirathet), wird man die genannten Räume für vollkommen ausreichend für die Bedürfnisse des Hauses finden.

Haydn's Eltern[8] waren einfache, rechtschaffene Leute und wußten bei den Kindern frühzeitig den Sinn für Religiosität, Thätigkeit, Ordnungsliebe und Reinlichkeit zu wecken. Die Wohlthaten dieser Erziehung empfand Haydn durchs ganze Leben und dankerfüllt äußerte er sich noch im hohen Alter gegen den Maler Dies (Biogr. Nachr., S. 11): „Meine Eltern haben mich schon in der zartesten Jugend mit Strenge an Reinlichkeit und Ordnung gewöhnt; diese beiden Dinge sind mir zur zweiten Natur geworden.“ Er verdanke seinen Eltern auch, daß sie ihn zur Gottesfurcht und, weil sie arm waren, nothwendig zur Sparsamkeit und zum Fleiße angehalten hatten. — Einen tiefen Einblick in Haydn's kindlich dankbares Gemüth bieten ebenso

7 Das große Hauptgemach hat seit der erwähnten Feier im Jahre 1841 als einzige Ausschmückung ein mit Haydn's Porträt geziertes Erinnerungsblatt, d. h. nicht einmal an diese Feier, sondern an jene des 25jährigen Bestehens der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Jahre 1837, wobei „Die Schöpfung“ aufgeführt wurde, deren Hauptmomente hier bildlich in Federzeichnung dargestellt sind. In demselben Jahr (1841) wurde auch ein Gedenkbuch von Haydn's „vieljährigem Freunde Mathias Tucher, Criminal-Justizrath“ gestiftet. Zu bedauern ist, daß gerade das Geburtszimmer des Schöpfers der „Schöpfung“ eingegangen ist. Die Wiederherstellung und passende Einrichtung desselben bleibt einer sorglichen Hand vorbehalten.

8 Im Fremdenblatt, Wien, 4. Mai 1852, waren angebliche Original-Porträts der Eltern Haydn's, gemalt 1776 von E. Helmayr, zum Verkauf ausgeboten. Die Unechtheit dieser Porträts ist in Bäuerle's Theaterzeitung, 1852, Nr. 134, ausführlich nachgewiesen.

die Worte, mit denen er, ebenfalls gegen Dies (S. 42), die Erwähnung seiner ersten Anstellung als Kapellmeister begleitet: „Meine gute Mutter, die von jeher auf das zärtlichste für mein Wohl besorgt war, lebte nicht mehr; doch hat mein Vater noch die Freude erlebt, mich als Kapellmeister zu sehen." Das Andenken seines Vaters zu ehren, vergißt Haydn auch bei Aufstellung seines letzten Willens nicht, indem er eine Summe bestimmt zur immerwährenden Instandhaltung der Seitenwunden-Statue, die der Vater auf dem Grabe seiner Frau errichten ließ und wo er dann selber an ihrer Seite die letzte Ruhe fand. [9]

Wenn man mit Recht bei der allerersten Erziehung des Kindes der Mutter den Hauptantheil zuschreibt, so war hierin für Haydn aufs beste gesorgt. Er genoß der liebevollsten Pflege, und daß sich die Erinnerung an dieselbe tief eingegraben ins Herz des Sohnes, bezeugen seine obigen Worte. Und doch waren es nur die ersten fünf Lebensjahre, die er unter ihrer Obhut zubrachte. Aber die rechtliche, rührige Frau, indem sie die Kinder mit Strenge zur Thätigkeit anhielt, hatte den Kern getroffen, denn Fleiß und Vorwärtsstreben wurden Haydn durchs ganze Leben zum Gewohnheitsbedürfniß. Leider brachte die Mutter dem Sohne auch ein körperliches Uebel zu: Haydn erbte von ihr einen Nasen-Polypen, der ihm im Leben viel zu schaffen machte. Griesinger (S. 77) hörte Haydn darüber sagen: „Ich muß den Kerl nun schon unter der Erde verfaulen lassen; auch meine Mutter litt an diesem Uebel, ohne daß es ihr den Tod zugezogen hätte."

Die Mutter war das dritte Kind des am 4. Juli 1702 zu Rohrau mit der Jungfrau Susanna Siebel vermählten Mitnachbars (Hauseigenthümers) und nachherigen Marktrichters Lorenz Koller. Unser Wagnermeister führte sie gleichsam vom Herd weg heim, denn sie diente damals als Köchin bei des Grafen Carl Anton Harrach Gemahlin, Katharina geborene Gräfin von Bouquoy. Vater und Mutter hatten empfäng-

---

9 „Siebzig fünf Gulden sollen der Herrschaft Rohrau verbleiben, um das von ihr mir gesetzte Monument, und das Bildniß, welches mein seliger Vater neben der Sakristey der dortigen Kirche errichten ließ, in gutem Stand zu erhalten." Testament, II, §. 35 (vgl. auch Testament, I, §. 51).

lichen Sinn für Musik; der Vater,[10] den Haydn als „einen von Natur aus großen Liebhaber der Musik" schildert, besaß eine erträgliche Tenorstimme und hatte auf der Wanderschaft „ohne eine Note zu kennen" die Harfe klimpern gelernt. Die Gewohnheit, sich nach der Arbeit die Grillen mit Gesang zu vertreiben, wozu er sich mit seinem Instrumente begleitete, behielt er auch im Ehestande bei. Nun stimmte auch die Frau mit ein und die friedliche Wohnung erschallte, namentlich Sonntags, von ungekünsteltem Doppelgesange. Dieser Melodien und unschuldigen Jugendscenen — der ersten musikalischen Eindrücke, die er empfing — erinnerte sich Haydn noch in den letzten Lebensjahren und eine rührende Heiterkeit verbreitete sich über sein greises Antlitz, wenn er jener Tage gedachte. Das Beispiel der Eltern reizte Tochter und Sohn, die sich nun ebenfalls bei dieser einfachen Hausmusik versuchten; namentlich der jüngere fünfjährige Sepperl (öster. Diminutiv für Joseph) überraschte dabei durch musikalisches Gehör und eine angenehme Stimme. Wie Haydn selbst später versicherte, sang er „dem Vater alle seine simblen kurzen Stücke ordentlich nach" und alle Einwohner des Ortes lobten des Wagners Söhnchen. Der Knabe aber blieb dabei nicht stehen. Er mochte bei irgend einer Gelegenheit den Schulmeister belauscht haben, wie er auf einem ihm bis dahin fremden Gegenstand, den der Schulmeister „Geige" nannte, beharrlich hin und her fuhr und die wunderlichsten Töne hervorlockte. Das war für unsern Sepperl genug. Ein Stecken war bald gefunden und als nun bei nächster Gelegenheit Vater und Mutter wieder ihren Gesang anstimmten, begleitete sie der Sohn, auf der Ofenbank sitzend, indem er in Ermangelung einer wirklichen Geige auf dem ausgestreckten linken Aermchen nach des Schulmeisters Art mit seinem erbeuteten Stecken voll Eifer auf und nieder strich. Wohl mögen die Eltern über den kindischen Einfall des Sohnes gelächelt haben, doch gelegentliche Zuhörer dachten anders. Ein weitläufiger Verwandter des Hauses, der einmal von Hainburg zum Besuch herübergekommen war, sowie

---

10 Carpani und nach ihm Fétis theilen dem Vater irrthümlich auch Meßner- und Organistendienste zu. Nach einzelnen Aussagen sollen sich in seinem Nachlaß Musikalien und Bücher vorgefunden haben, die bei der Ueberschwemmung im Jahre 1813 zu Grunde gegangen sind.

der Schulmeister des Ortes bemerkten mit Staunen den Knaben so fest und muthig den Takt angeben und meinten, da wäre ein tüchtiger Musiker zu erwarten. Damit hatten sie eine lebhafte Frage angeregt. Zunächst wurde des Vaters Eitelkeit nicht wenig berührt, denn er fühlte selbst so etwas von künstlerischer Begabung in sich und hoffte nun wenigstens in seinem Kinde, als viel zu gut für sein Handwerk, sich einstens verherrlicht zu sehen. Der Mutter aber schwebte der Stand eines Schullehrers oder geistlichen Herrn als höchstes Ziel vor Augen. Die Abwägungen zwischen den kirchlichen und weltlichen Vorzügen blieben lange in der Schwebe, bis endlich die Autorität des Verwandten den Ausschlag gab: Sepperl solle nämlich zu ihm (denn er war selbst Schulrector und Musiker) in die Lehre gehen, um einst als Chorregent oder gar als Kapellmeister über ein Orchester sich sein Brod zu verdienen — der geistliche Stand stehe ihm ja deßhalb noch immer offen. Als Folgerung seiner früher erwähnten Versicherung, daß er dem Vater alles ordentlich nachsang, faßt Haydn die nun erfolgte Entscheidung über sein weiteres Loos in die wenigen Worte zusammen: „Dies verleitete meinen Vatter mich nach Hainburg zu dem Schul-Rector meinen Anverwandten zu geben.“ — Weiteres können wir über Haydn's erste Kinderjahre nicht erfahren; es fehlte eben ein Hausfreund wie der Mozart'sche Schachtner, der noch nach Mozart's Tode auf Anfrage von dessen Schwester im Stande war, die bei Otto Jahn mitgetheilten so interessanten Details über Wolfgang zu geben.

Es fällt wohl nicht schwer, sich den Abschied Haydn's aus dem Elternhause zu vergegenwärtigen: wie der besorgten Mutter immer noch eine neue Ermahnung beifällt, die sie dem Kinde einschärft; wie sie Ränzchen und Tasche viel zu klein findet für alles, was sie ihnen aufbürden will und wie die 7jährige einzige Schwester Franziska den um zwei Jahre jüngeren Bruder mit fast feierlicher Art betrachtet — ihn, den sie plötzlich zum Mittelpunkt aller Sorgfalt erhoben sieht, und der nun eine so weite Reise von mehreren Stunden unternimmt und in einer großen Stadt von mindestens 4 bis 5000 Einwohnern leben wird. Immer wieder schließt die Mutter den Sohn in ihre Arme und weiß sich nicht zu trennen von ihm. Doch die Zeit drängt; draußen werden die Pferde schon ungeduldig und

das Gefährt, dessen Sicherheit der kundige Wagnermeister diesmal gewiß mit verdoppelter Aufmerksamkeit geprüft hat, umstehen immer zahlreicher, neugierig und theilnehmend, die Nachbarn. Auch der Schulmeister, der ja selbst sein Votum mit abgegeben hat zur Uebersiedelung, befindet sich unter ihnen und siehe, da kommt auch der Pfarrer des Ortes, Andreas Julius Selescoviz, dem kleinen Inwohner, seinem Täufling, seinen Segen mit auf den Weg zu geben. Endlich macht der Vater der Scene ein Ende, indem er, die Mutter ermuthigend, mit vielsagendem Blick auf die zum Empfange eines neuen Sprößlings bereitstehende Wiege deutet.[11] Noch einen Händedruck, noch einen Kuß, den letzten und heißesten, und fort geht es die einförmige Straße entlang zum neuen Bestimmungsorte.

Bevor wir den Reisenden auf ihrer Fahrt folgen, sei über Haydn's Familie und seine unverändert gebliebene theilnehmende Erinnerung an Rohrau und an seine Verwandten noch Einiges bemerkt. Haydn, der innerhalb 24 Jahren die größere Hälfte dieser Zeit in Esterház am südlichen Ende des Neusiedler-Sees zubrachte, hatte dorten in unmittelbarer Nähe eine Schwester und mehrere Nichten, die sich, wohl auf seine Veranlassung, daselbst niederließen. So finden wir die älteste Schwester Franziska, zuerst in Rohrau an einen Witwer verheirathet (dessen erste Frau war erst 19 Tage todt!), zum zweiten male zur Frau begehrt in St. Nicklo (Fertösz Miklós) nahe bei Esterház. Dort auch vermählte sich ihre Tochter und wiederum eine Enkelin im nahe gelegenen Kapuvár. Anna Maria, eine Lieblingsschwester Haydn's (noch im ersten Testament erwähnt und im zweiten nach ihrem Tode in ihren Kindern bedacht), war in Rohrau an den Schmiedemeister Philipp Fröhlich verheirathet, der nach dem Tode des Mathias Haydn dessen Haus kaufte und es 13 Jahre lang bewohnte. Seine Frau, die somit wieder ins Elternhaus zurückkehrte, gebar ihm funfzehn Kinder, unter denen Mathias, das zehnte Kind, der Haupterbe Haydn's wurde, im

11 Michael, der wohlbekannte Kirchencomponist, wurde bald darauf, am 14. Sept. 1737, geboren.

Jahre 1805 in Fischamend heirathete und im Jahre 1845 als Schmiedemeister in Rohrau starb.[12] Drei Monate nach dem Tode ihres Mannes heirathete die so reich mit Kindern gesegnete Anna Maria abermals; ihr zweiter Mann, Rafler, ebenfalls Schmiedemeister, war obendrein um 10 Jahre jünger als die Witwe. Eine Tochter von ihr, Anna Maria, war zweimal in Esterház verheirathet und ebenfalls mit Kindern reichlich gesegnet; Haydn hatte sie für den Fall, daß Mathias Fröhlich vor ihm sterben sollte, als Universalerbin bezeichnet. Es fehlte Haydn also nicht an Gevatterschaften, die auch fortwährend Ansprüche auf seine Kasse machten. Anna Katharina, das achte Kind der Anna Maria Fröhlich, war in erster Ehe an den fürstlich Esterházy'schen Beamten Luegmayer verheirathet, der wegen üblen Lebenswandels von Ort zu Ort versetzt wurde. Des Meisters Herzensgüte wurde von diesem Menschen jahrelang mißbraucht und Haydn's Briefe führen wiederholt bittere Klage über den „Liederlichen", dem er nach und nach über 5000 Fl. Schulden zahlte und schließlich noch die Witwe mit 1000 Fl. unterstützte, damit sie sich wiederum verheirathen konnte. Ernestine, eine Tochter aus dieser zweiten Ehe, wohnte in den letzten Lebensjahren Haydn's bei ihm im Haus und wurde auch vorzugsweise im Testamente bedacht. — Haydn's vierte Schwester, Anna Katharina, ein Zwillingskind, ist die Einzige, deren Lebensende nicht zu ermitteln war, da ihr Mann, der herrschaftliche Büchsenspanner Näher, von Rohrau fortzog und über seinen weiteren Aufenthalt jeder Nachweis fehlt.

Ueber den jüngeren Bruder Haydn's, den bekannten Kirchencomponisten Johann Michael, sind die bezüglichen Daten im Stammbaum zum ersten male nach den Pfarr-Protokollen von St.

---

12 Die Bemerkung bei Dies (S. 197): „Haydn nahm nach der Schwester Tode den damals eilfjährigen Matthias Fröhlich zu sich ins Haus", ist durchaus zu berichtigen, da die Schwester, von der Haydn bei Abfassung des ersten Testamentes nicht einmal wußte, ob sie noch lebe oder nicht (er setzte nachträglich „Gott hab sie selig"), im Jahre 1802 starb und Matthias, ihr Sohn aus erster Ehe, damals 33 Jahre alt war. Im ersten Testamente Haydn's, §. 14, ist Matthias Fröhlich auch unrichtig als der Sohn der Therese Hammer angegeben, welche vielmehr seine Schwester war. Zwei Töchter des Fröhlich, Großnichten Haydn's, eine verehelichte Mosberger in Rohrau und eine verehelichte Heyer in Preßburg, sind zur Zeit noch am Leben.

Peter in Salzburg veröffentlicht. Der jüngste Bruder, Johann Evangelist, der auf Haydn's Verwendung als Tenorist im Kirchenchor des Fürsten Esterházy aufgenommen wurde und dem gewöhnlich eine gewisse Bedeutung zugeschrieben wird, war von durchaus geringer Begabung.

Seiner meistens unbemittelten Angehörigen schämte sich Haydn so wenig, daß er vielmehr selbst oft von ihnen sprach. Bis ins hohe Alter unterstützte er sie und in den letzten Lebensjahren war die testamentarische Zutheilung seines Vermögens seine Hauptsorge. „Ich lebe weniger für mich (sagte er zu Griesinger) als für meine armen Verwandten, denen ich nach meinem Tode etwas zu hinterlassen wünsche." Ebenso wenig verleugnete Haydn den niedrigen Stand seiner Vorfahren. Noch in den letzten Jahren seines Aufenthaltes in Eisenstadt blieb er häufig im Vorübergehen bei der Schmiede in der oberen sogenannten Bergstadt stehen, unterhielt sich mit dem Meister und versicherte ihn, wie er mit Vergnügen ihm bei der Arbeit zusehe, da sein Vater das gleiche Handwerk betrieben habe. Rohrau konnte sich Haydn stets durch vier verschiedene Ansichten vergegenwärtigen, die in seinem Besitz waren und bei der Veräußerung seines Nachlasses zum Verkauf kamen. In seinem zweiten Testamente bedachte Haydn den Pfarrer, Schullehrer und die Schulkinder von Rohrau und für die Erziehung der jeweilig zwei ärmsten Waisen vermachte er eine besondere Stiftung. [13]

Wie hoch Haydn die Stätte hielt, wo er geboren wurde, zeigt sein Besuch im Jahre 1795, als er, ruhmgekrönt von London zurückgekehrt, in Begleitung des kunstsinnigen Grafen von Harrach und vieler Cavaliere zur Besichtigung des Monumentes geführt wurde, das der Graf dem ehemaligen Bauerssohne seines Ortes im neu geschaffenen Park gesetzt hatte. Der früher erwähnte Martin Hoffmann, Sohn des damaligen Eigenthümers des Hauses und zu jener Zeit 10 Jahre alt, wußte noch als

---

13 Daß nämlich 75 Fl. immerwährend den zwey ärmsten Waisen meines Geburtsortes Rohrau zu Theil, und auf ihre Erziehung bis zur Großjährigkeit verwendet werden sollen, worauf dann mit diesem Betrag zwey andere der ärmsten Waisen von Rohrau zu betheilen sind." Test. II, §. 34. Fröhlich, Haydn's Haupterbe, hinterlegte dafür freiwillig ein für allemal 1300 Fl. in $2^1/_2$ pr. Obl. in die Armen-Instituts-Kasse.

Greis davon zu erzählen, wie der damals von London zurückgekehrte, hoch gefeierte Mann nach langjähriger Abwesenheit beim Eintritt in die einstige väterliche Wohnstube niederkniete und die Schwelle küßte, über die er so oft als Knabe geschritten, und wie er dann in gehobenem Selbstbewußtsein auf die Ofenbank hinwies, auf der er gesessen, der Eltern Gesang in seiner kindischen Weise begleitend — der Ausgangspunkt seines künftigen Berufes und Weltruhmes!

3.

Die Schule in Hainburg.[1]

Wir folgen nun Mathias Haydn und seinem Sohne auf der Fahrt nach Hainburg. War der Kleine in Erwartung einer ihm neuen Welt wohl sehr erregt, so war es gewiß nicht minder der Vater, der den einzigen Sohn im zartesten Alter fremder Obhut anvertrauen und zugleich die Vaterstadt nach langer Abwesenheit wieder begrüßen sollte. Auf dem Wege gab es genug zu schauen und zu erinnern, und der Vater wird es gewiß nicht unterlassen haben, des Kleinen Neugierde nach rechts und links hin zu fesseln, denn die Gegend gewinnt hier an Interesse, je mehr man sich vom Orte entfernt. Die über einen flachen Höhenrücken nordwärts ziehende Straße führt von Rohrau in einer Stunde nach Petronell. Hier betritt der Wanderer klassischen Boden; jeder Schritt erinnert an längst entschwundene Zeit. Schon unterwegs erblickt man zur Linken in freiem Felde hoch aufgerichtet einen römischen Triumphbogen, im Volksmunde als das „Heidenthor" bekannt (das auch die Marktgemeinde Petronell seit dem Jahre 1719 als Wahrzeichen im Schilde führt). Es ist eines der noch erhaltenen Denkmäler der ehe-

1 Quellen, die Schule Hainburgs betreffend: Stadtkammeramts-Rechnungen; Rathhaus-Protokolle; Gedenkbuch der Stadt Hainburg; Gedenk- und Kirchenbuch der l. f. Stadtpfarre; Pfarr-Visitations-Protokoll; Acten des fürstl. erzb. Consistoriums in Wien. — Geschichtliches über Hainburg und die Gegend um Petronelli siehe u. a. Sitzungsberichte der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, philos. hist. Classe, Bd. IX, Jahrg. 1852, Heft IV (von Dr. Eduard Freih. v. Sacken).

maligen Besitzer dieser Gegend, denn hier waren lange Zeit die Römer ansässig und nahebei der Standort ihrer Donauflotte; an der Stelle des, nach dem Brande vom Jahre 1830 größtentheils neu erbauten Marktes Petronell erhob sich die ausgedehnte, im Jahre 375 zerstörte römische Stadt Carnuntum, ein Municipium, wo Septimius Severus zum Kaiser ausgerufen wurde und der edle, geistvolle Marc Aurel thronte. Die Bauwerke jener Zeit sind verschwunden, doch verfehlen selbst die einzelnen Ueberreste nicht, auf den Beschauer einen ernsten Eindruck auszuüben. Bei Petronell wendet man sich ostwärts und ist in abermals einer Stunde in Deutsch-Altenburg und mit jedem Schritt wird die Gegend interessanter. Die Straße zieht sich fortwährend längs der stromabwärts führenden Donau hin, deren üppig grünen Auen das Auge mit Wohlgefallen folgt. Vor Altenburg geht die Straße über die Stätte des hier bestandenen Römerpalastes. Trümmer von Wartthürmen, Grundvesten des Standlagers der Legion, dreifache Wasserleitung, Spuren römischer Bäder bezeichnen die ehemalige Bestimmung dieser Gegend, von den Einwohnern die „alte verfallene Stadt“ genannt. Vor dem Orte erhebt sich inmitten eines Friedhofes auf einem ansehnlichen Hügel die Kirche zu St. Peter und Paul, eines der schönsten Denkmäler altdeutscher Baukunst, und in ihrer unmittelbaren Nähe steht eine nicht minder merkwürdige und wohlerhaltene byzantinische Rotunde.

Noch eine kurze Strecke und Hainburg, die landesfürstliche, nach dieser Seite hin letzte reindeutsche Stadt, tritt den Blicken entgegen. Ein malerisches, prächtiges Bild gewähren die alterthümlichen Stadtmauern mit ihren Thürmen, von denen besonders der an der westlichen Umfangsmauer (das Wiener-Thor) durch seine besondere Bauart imponirt; nicht minder der kühn sich erhebende Felsenkegel im Hintergrunde mit der alten, noch in ihren Ruinen stolz die Gegend beherrschenden und schon im Nibelungenliede besungenen Heunenburg, deren Ringmauern bis zum unteren Schlosse herabreichen.[2]

Zur Zeit, als unsere Reisenden ihren Einzug durch das Wiener-Thor und die Wiener Straße hielten (zur Linken, nach dem Thore, wohnte Haydn's Großmutter), hatte sich die Stadt,

---

2 Das herrschaftliche Schloß am Fuße des Berges ist ein neuerer Bau.

Dank eines im Jahre 1690 ausgestellten und noch vorhandenen Sammlungs-Briefes der „von den Turkhen und Tartaren ruinirten Stadt Hainburg", vom Unglücksjahre 1683 längst wieder erholt. Wir haben es zunächst nur mit der Schule zu thun, wo Haydn seine erste Schulzeit verlebte. Das jetzige Schulhaus, im Jahre 1783 neu und wohl auch vergrößert wieder aufgebaut, steht in der ziemlich breiten Ungargasse, dem Bezirksgericht gegenüber, und hat nebst Parterre zwei Stockwerk und fünf Fenster Straßenfront; das Schild führt die Aufschrift „Hauptschule". Hainburg, wegen der hier bestandenen Wasser- und Landmauth und anderer Gefälle frühzeitig von vielen Beamtenfamilien bewohnt, hatte schon im Jahre 1343 einen Schulmeister und im Jahre 1544 einen Chorregent aufzuweisen. Beide Posten wurden dann zu einem Amte verbunden unter dem gemeinsamen Titel: Schulrector. Vom Jahre 1783 angefangen wurde die Vereinigung beider Stellen nicht weiter gestattet, da jede für sich ihren Mann ernähren konnte. Aus einem Bericht des Stadtpfarrers Palmb an das fürst-erzbischöfliche Consistorium in Wien (1761) sind die Pflichten des Schulrectors zu ersehen: Derselbe hat zu jedem „gesungenen" Gottesdienste (Hochamt, Vesper, Litanei) die Chormusik wohl zu versehen mit Orgelschlagen, mit Gesang durch die dazu angestellten Vocalisten, und mit Violinisten und Trompetern (wozu die Kirche die Instrumente beistellt); ferner hat er die Knaben zum Ministranten-Dienst abzurichten und durch die zwei besoldeten Präceptoren im Singen und in der Musik überhaupt, im Lesen, Schreiben und Rechnen gut zu unterweisen und die Schulkinder namentlich in christlicher Zucht und Ehrbarkeit im Beten zu belehren. Zum Gottesdienste und nach üblicher Gewohnheit wider die Ungewitter hatte er auch das Glockengeläute zu besorgen.

Der Vorgänger von Haydn's Lehrer war ein gewisser Philipp Pudler, der am 23. Mai 1730 die Witwe Katharina Barbara Arbeißer von Weißenburg zum Weibe nahm. Seine Quittung für halbjährige Besoldung mit 60 Fl. kommt noch unterm 1. Juli 1732 vor. Am 6. August finden wir nun ein Gesuch der Frau, worin sie dem Stadtrath anzeigt, daß ihr Mann „in Folge einer Ehetragung" (häuslichen Zwist) sie verlassen habe, sie hoffe aber daß er bald wiederkehren werde und bitte, ihr unterdessen den Schuldienst zu belassen. Die gute

Frau wartete vergebens — Pudler kam nicht wieder und die verlassene Schulrectorin erhielt am 1. Oct. ihr letztes Quartal ausbezahlt. Die nächste Quartal-Quittung, am letzten December 1732, ist bereits unterzeichnet mit Johann Mathias Frankh. Es war dies derselbe Mann, den wir schon in Rohrau als Anverwandten Haydn's kennen lernten und der nun dessen erster Lehrmeister werden sollte. Die erwähnte „Ehetragung" wurde somit entscheidend für Haydn's ersten wichtigen Schritt ins Leben und vielleicht für seine ganze Laufbahn, denn Frankh wäre wohl nie in das, ihm nun nachbarliche Rohrau gekommen; seine Verwandtschaft mit der Familie Haydn — eine Folge seiner Anstellung — erleichterte nicht minder des Vaters Einwilligung zur Uebersiedelung des Sohnes nach Hainburg.

Bei diesem Frankh also, einem tüchtigen aber auch strengen Schulmanne, war es Haydn vergönnt „die musikalischen Anfangsgründe sammt andern jugentlichen Nothwendigkeiten zu erlehrnen". Und daß er Talent und Fleiß zeigte, deutet er in seiner bescheidenen Weise nur so obenhin an, indem er, dankerfüllt gegen seinen Schöpfer, weiterhin bemerkt: „Gott der Allmächtige (welchem ich alleinig so unermessene Gnade zu danken habe) gab mir besonders in der Musik so viele Leichtigkeit, indem ich schon in meinem sechsten Jahre ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang und auch etwas auf dem Klavier und Violin spielte." Nach Griesinger (S. 8) lernte er aber überhaupt den Gebrauch aller dort üblichen Instrumente kennen, denn Frankh ging gleich aufs Praktische los und den Vortheil dieser Methode anerkannte Haydn oft im Leben. Jener Lehrzeit und seines Lehrers noch im hohen Alter gedenkend, äußert sich Haydn gegen Griesinger: „Ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe, daß er mich zu so vielerley angehalten hat, wenn ich gleich dabey mehr Prügel als zu essen bekam."

Frankh, geboren am 15. Mai 1708, war das vierte Kind des Nachbars (Hausbesitzers) Kaspar Frankh zu Ketzelsdorf [3], einem kleinen Dorfe bei Walterskirchen in Nieder-Oesterreich und nahe der mährischen Grenze. Als er, 24 Jahre alt, die Schul-

3 Im Traunngs-Register ist allerdings Kötzelstorff eingetragen, ein solcher Ort existirt aber nicht. Die Umfragen bei den verschiedenen zahlreichen Ketzels- und Katzelsdorf führten schließlich auf den oben bezeichneten Ort.

rector-Stelle in Hainburg erhielt, war seine nächste Sorge, am 1. Febr. 1733 die Witwe Elisabeth Lehrl aus Hainburg zu heirathen, die aber nach wenigen Monaten, am 13. Juli, starb. Den Witwenstand hielt Frankh nicht lange aus; schon am 6. Sept., zwei Monate nach dem Tode seiner ersten Frau, führt er die schon erwähnte Juliana Rosine, Tochter des Wagnermeisters Seefranz, zum Traualter. Seefranz war, wie wir gesehen, der zweite Mann der Großmutter Haydn's und Juliana, geboren am 15. Febr. 1711, das vierte Kind dieser Ehe. Frankh wurde daher mit Haydn im entfernten Grad verwandt und dieser nannte seinen Lehrer schlechtweg Vetter und dessen Frau Muhme. Der Muhme fiel nun die Aufgabe zu, bei Haydn Mutterstelle zu vertreten, für sein leibliches Wohl zu sorgen und ihm durch treue Pflege und Liebe das Elternhaus zu ersetzen. Die junge Frau, die bereits mit zwei eigenen Kindern gesegnet war, scheint diesen Verpflichtungen wenig entsprochen zu haben. Ohne sie gerade anzuklagen, hat Haydn seinen damaligen Zustand gegen Dies und Bertuch [4] eingehend geschildert. Von seinen Eltern stets sauber und sorgfältig an Körper und Kleidung gehalten (er trug schon damals „der Reinlichkeit wegen" eine Perücke) zeigte er unter der nunmehrigen Obhut bedeutende Vernachlässigung. Seine wenigen Kleidungsstücke reichten zum öfteren Wechsel nicht aus und die damit verbundenen Folgen erschreckten und betrübten ihn sehr. „Ich mußte mit Schmerzen wahrnehmen, daß die Unreinlichkeit den Meister spielte und ob ich mir gleich auf meine kleine Person viel einbildete: so konnte ich doch nicht verhindern, daß auf meinem Kleide nicht dann und wann Spuren der Unsauberkeit sichtbar wurden, die mich auf das empfindlichste beschämten — ich war ein kleiner Igel."

Ein Theil der Schuld fällt hier wohl auch auf den Schulrector selbst, dessen Bild, aus Haydn's wenigen Worten uns so vortheilhaft entgegensehend, beim Durchblättern der Raths-Protokolle mitunter auch getrübt erscheint. Im Jahre 1740 wird gegen Frankh Klage geführt, daß er sein Amt nachlässig verwalte; in der Pfarrkirche werde das Glockengeläute sehr unordentlich betrieben und die Kirchen-Musikinstrumente seien in

4 Dies, biographische Nachrichten, S. 16. — C. Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise nach Wien ꝛc. Bd. II, S. 183.

schlechtem Zustande. Ferner wird ihm und einigen genannten Musikanten bei Geldstrafe anbefohlen, sich im Fasching des Geigens zu enthalten. Schlimmeres kommt im nächsten Jahre vor: Frankh wird wegen Spiels mit falschen Würfeln vorgeladen (die Würfel hatte er, aber zu spät, durchs Fenster ins Wasser geworfen) und muß drei Dukaten in Gold erlegen. Im September 1762 ist Frankh entwichen; ein Rathsmitglied wird mit Ordnung der zurückgelassenen Wirthschaft betraut und ihm die vorgefundenen Schriften über Vermögen und Schuldenstand eingehändigt. Auf seine Stelle in Schule und Kirche hatte Frankh schriftlich resignirt, kehrte aber, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Pudler, schon nach zwölf Tagen zurück, reumüthig um Verzeihung und um Wiederverleihung seines Postens bittend. Es spricht gewiß zu seinem Vortheil, daß man ihn in Gnaden aufnahm und ihm den Dienst, einstweilen auf ein Jahr, wieder übertrug. Zugleich aber wird der Flüchtling ermahnt, einen guten Wirth abzugeben, seinen Vermögensstand zu vermehren, sich wohl aufzuführen und namentlich die Pupillengelder sicher zu stellen und abzuführen. Frankh muß später in geordneten Verhältnissen gelebt haben, denn er erwarb sich Haus und Feld; das Haus verkaufte er im Jahre 1774 um 700 Fl. und 1½ Joch Acker dazu um 79 Fl. Im Jahre 1780 erscheint Frankh vor dem Rath, resignirt in Rücksicht seines hohen Alters auf die Chor- und Schulrectorstelle und verlangt eine Pension. Der Stadtrath aber meint, er solle die Stelle fortführen, bis man ein taugliches Subject gefunden habe, worauf über seine weitere Bitte das Nöthige veranlaßt werden würde. Unterdessen ward ihm auf sein Ansuchen zur Beischaffung von Instrumenten auf den Kirchenchor eine mäßige Summe Geldes angewiesen und, ebenfalls auf seine Bitte, der jährliche „Gehalt" des Orgelziehers von 4 auf 6 Fl. erhöht.[5] Ein taugliches Subject für die Schulrectorstelle war aber zur Zeit nicht ausfindig zu machen; im Gegentheil wurden im Januar 1782 der greise Rector und seine Präceptoren vom Stadtrath vorgeladen und ihnen in ehrender Weise aufgetragen, die Lehrart und gute Leitung der Schulordnung auch fernerhin fortzuführen. Nicht lange aber und Haydn's Lehrer starb im 75. Lebensjahre am 10. Mai 1783,

5 Diese 6 Fl. wurden erst im Jahre 1860 aufs Doppelte erhöht.

nachdem er sein Amt gerade fünfzig Jahre lang versehen hatte. Seine Frau hatte er schon im Jahre 1760 durch den Tod verloren; von seinen zahlreichen Kindern überlebten ihn nur drei Töchter, alle drei verheirathet. Die jüngste, Anna Rosalia, geb. am 3. Sept. 1752, hatte den Schulgehülfen und nachherigen Chorregent Philipp Schimpel geheirathet. Auch diesen Beiden gegenüber zeigte sich Haydn's dankbares Gemüth, denn, das Andenken an seinen ersten Lehrer noch in den letzten Lebenstagen treu bewahrend, hatte Haydn in seinem zweiten Testamente §. 30 folgendes bestimmt: „Vermache ich dem Philipp Schimpel, Chormeister zu Hainburg, und seiner Gattin zusammen 100 Fl., wie auch das in meinem Hause zu ebener Erde befindliche Porträt ihres Vaters, Namens Frank, welcher mein erster Lehrmeister in der Musik war.“ [6] Haydn's Vermächtniß blieb unvollzogen, denn die Eheleute waren bereits todt. Beide starben in ein und demselben Jahre, der Mann am 28. März, die Frau am 19. Dec. 1805. Das Porträt Frankh's, das doch Dies, Griesinger, Neukomm, Carpani u. A. gesehen haben mußten, ist spurlos verschwunden.

Der Maler Dies hat uns (S. 15) aus Haydn's Schulzeit eine Anekdote aufbewahrt, die zeigt, wie der Kleine gleich beim Eintritt in seinen neuen Wirkungskreis praktisch verwendet wurde. Es war in der Kreuzwoche, in welcher besonders viele Processionen um die Pfarrkirche am Hauptplatze abgehalten wurden. Namentlich der Festtag St. Florian, 4. Juni, wurde wie alljährlich mit Hochamt und Opfergang gefeiert. Von den begleitenden Musikanten war diesmal ganz unerwartet der Paukenschläger gestorben und Niemand da, der ihn hätte ersetzen

---

6 Bei der früher erwähnten Festlichkeit in Rohrau (1841) befand sich auch die Schullehrerswitwe A. M. Staindl, deren erster Mann, Benedict Gotschlig (wie sie sagte), „den Haydn-Buben zuerst die Noten lehrte“. (Siehe Sonntagsblatt, 1842, Nr. 36.) Auch Joh. N. v. Lucam behauptet in Bäuerle's Theaterzeitung, 1852, Nr. 134, daß Jos. Haydn den Elementarunterricht von diesem Gotschlig erhalten habe. Es kann dies nur auf die jüngeren Brüder, Michael und Johann, bezogen werden und ist auch wahrscheinlich, da der Vater, aufmerksam gemacht auf den Erfolg Joseph's, bei Zeiten daran denken mochte, auch die jüngeren Söhne zu einer gleichen Laufbahn vorzubereiten. Gotschlig starb am 17. Juni 1793, alt 76 Jahre; seine Witwe, an den Schullehrer Jos. Staindl verheirathet, starb am 12. Dec. 1846, alt 93 Jahre.

können. In seiner Verlegenheit griff der Schulrector zum Aeußersten. Sein neuer Schüler, so klein und unerfahren er war, sollte in Eile die Pauke schlagen lernen. Frankh giebt ihm die nöthige Anleitung sich einzuüben und überläßt ihn seinem Eifer. Der Kleine nimmt nun einen beim Brodbacken benutzten Mehlkorb, spannt ein Tuch über ihn, stellt das neu erfundene Instrument auf einen Sessel und beginnt wacker drauflos zu schlagen, die Wolken Mehls nicht beachtend, die sich um ihn zusammen ziehen, noch weniger das immer drohendere Aechzen seines Opfers. Wohl gab es, als der Lehrer dazu kam, in der ersten Hitze einen Verweis, doch der Paukenschläger war fertig und die Procession konnte unbeanstandet vor sich gehen. Der kleinen Statur Josephs halber mußte man aber auch statt des gewöhnlichen Paukenträgers einen Mann von kleinem Wuchse wählen. Ein solcher war allerdings bald gefunden, allein leider war er mit einem Höcker behaftet. So andächtig nun auch die Zuschauer dem ersten Theil der Procession folgten, so heiter stimmte sie der nachfolgende Aufzug. Dies war das Debut Haydn's als Virtuose im Paukenschlagen — einer Kunst, in der er sich gerne loben ließ und noch in London bei einer Probe dem überraschten Musiker mit einem gewissen Selbstgefühl durch eigene Verbesserung nachhalf. Die Pauken aber, die Haydn in Hainburg schlug, sind noch jetzt auf dem Chor der Kirche in Gebrauch.

Zwei Jahre hatte Haydn bei dem Vetter bereits zugebracht, als sein Schicksal unerwartet eine Wendung nahm. Der kaiserl. Hofcompositor und seit kurzem auch Domkapellmeister bei St. Stephan in Wien, Georg Reutter (er war damals noch nicht geadelt) war auf einer Geschäftsreise in Hainburg angekommen und bei seinem Freunde, dem Stadtpfarrer und Dechant Anton Johann Palmb abgestiegen. Da seine Reise hauptsächlich bezweckte, die Zahl seiner Sängerknaben im Kapellhause zu Wien zu ergänzen, gab ihm sein Freund, der die Pfarre seit dem Jahre 1733 leitete, Gelegenheit, die Kräfte seines Kirchenchores beim nächsten Gottesdienste selbst zu prüfen. Hier mag es gewesen sein, daß Reutter (wie Haydn sagt) „von ungefähr die schwache doch angenehme Stimme" des siebenjährigen Knaben hörte und von ihr aufs angenehmste überrascht wurde. In den Pfarrhof zurückgekehrt fragte er um Namen und Herkunft des

kleinen Sängers, über den sein Freund nur Gutes zu berichten wußte, und da Reutter des Knaben Stimme und Talent eingehender zu prüfen wünschte, wurde derselbe sammt dem Schulrector sogleich herbeigeholt. Schüchtern und verschämt, im Bewußtsein seines verwahrlosten Aeußeren, trat der Knabe vor Reutter hin. Seine Ehrfurcht vor dem hohen Herrn hinderte ihn jedoch nicht, mit lüsternem Blicke nach einem Teller voll Kirschen zu schielen, die auf dem Mittagstische standen. Reutter verstand den Wink und warf ihm eine Handvoll in die Mütze, legte ihm dann Allerlei zum Singen vor und war mit ihm zufrieden. „Büberl", fragte er ihn (diesen Ausdruck behielt er auch später bei), „kannst du auch einen Triller schlagen?" — „„Nein!"" erwiederte unerschrocken der Knabe, „„das kann auch mein Herr Vetter nicht."" Lachend weidete sich Reutter an der Verlegenheit des Schulrectors, zeigte dem Knaben, was er dabei zu beobachten habe und schlug nun selbst einen Triller. Voll Unbefangenheit suchte ihn der Schüler nachzuahmen und mit jedem Ansatz gelang der Versuch besser und besser, so daß Reutter voll Freude ausrief: „Bravo! du bleibst bei mir" und zugleich griff er in die Tasche und beschenkte den kleinen Sänger mit einem blanken Siebzehner. Zugleich erklärte Reutter, daß er, sobald die Eltern des Knaben ihre Einwilligung gegeben hätten, für dessen Fortkommen sorgen wolle, doch müsse er noch bis zum vollendeten achten Jahre in Hainburg verbleiben und sich unterdessen fleißig üben. Die Nachricht, daß Sepperl nach Wien, der großen Kaiserstadt, kommen solle, rief Jubel im Elternhause hervor und die Einwilligung erfolgte, wie es zu erwarten war, rasch. Der glücklichste Mensch in ganz Hainburg war nun im Schulhause zu finden. Selbst der gleichzeitig eingetretene, schon früher erwähnte Todesfall der Großmutter (17. Mai 1739) mag den Knaben nur vorübergehend schmerzlich berührt haben, denn mit verdoppelter Macht weiß sich die alles beflügelnde Hoffnung des jugendlichen Herzens zu bemeistern. Vor Haydn's freudig erregter Seele stand fortan nur Ein Bild — Wien und dessen Kapellhaus am St. Stephansfriedhofe. Dort finden wir ihn wieder.

4.

Im Kapellhause zu Wien.[1]

Wien, das in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts beiläufig den fünften Theil der heutigen Einwohnerzahl aufzuweisen hatte, verglich ein etwas späterer Chronist mit der Fassung eines glänzenden Ringes: In der Mitte ein großer Brillant; rings um denselben ein Kreis von Smaragden, und der äußere Rand eine Reihe vielfarbiger Steine. Eine breite Wiesenfläche, durchzogen von schattigen Alleen, umgab die eigentliche innere Stadt, und von den ebenfalls mit Bäumen bepflanzten Wällen schweifte das Auge auf die, die Stadt umgebenden Vorstädte und über dieselbe hinweg westwärts auf das in mäßiger Höhe sich hinziehende Kahlengebirge. Wir halten uns hier ausschließlich an den Dom und das Kapellhaus mit seiner nächsten Umgebung. Zehn Jahre verlebte hier Haydn. Als achtjähriger Knabe, dessen ganzer Besitz eine hübsche Stimme war, betrat er im Jahre 1740 den Schauplatz seiner nunmehrigen Weiterbildung, um am Schlusse des Jahrzehnts stimmberaubt und ebenso arm wie er gekommen war, in unbarmherziger Weise dem unstäten Gewoge des Lebens preisgegeben zu werden. Seine Heimat war in dieser Zeit das Kapellhaus und statt der unscheinbaren Gotteshäuser in Rohrau und Hainburg genoß er nun in unmittelbarer Nähe den erhebenden Anblick eines majestätischen Domes, in dessen kühn anstrebenden Hallen sich die Kindes-

---

1 Quellen: Vogel-Perspective und Pläne Wiens von Hufnagel (herausg. von N. Vischer); Jos. D. Huber; Van Allen; Suttinger; Bonifaz Wolmuet; Aug. Hirschvogel; Jos. Nagel; W. A. Steinhauser; Mildemann (Rundschau). — Berichte und Mittheilungen vom Alterthums-Verein zu Wien, Bd. XI, 1870 („Der Stephansfreithof und seine Denkmale" von Alb. Cammesina R. v. Sanvittore). Die in die Geschichte Alt-Wiens einschlagenden Werke von Joh. Jordan, Ogesser, De Luca, Schlager, Schimmer, Hormayr, Karl Weiß, Schuender. — Repertorium des Magistrats (alte Registratur); Archiv der Commune Wiens; Wiener Oberkammeramts- und Kirchenmeisteramts-Rechnungen der Dompfarre; nieder-österr. Herrschaftsacten (Hofkammer-Archiv); Acten des Landesgerichts; Todten-Protokolle; Wienerisches Diarium; Handschriftl. Mittheilungen von Neukomm, von Thomas, Uhl, Prinster.

stimme glaubensfreudig mit dem übrigen Sängerchore messen sollte. Die Cantorei, wo Haydn wohnte, ist längst verschwunden und die Umgebung der Kirche erfuhr, namentlich auf der Westseite, eine gänzliche Umgestaltung. Es bedarf somit einer eingehenden Schilderung, um sich das Bild, das Haydn während seines Hierseins täglich vor Augen hatte, genügend vergegenwärtigen zu können.

Rings um den Dom breitete sich der mit einer Mauer umgebene Friedhof[2] aus, zu dem von verschiedenen Seiten vier mit Statuen geschmückte Eingangsthore führten. Durch ein fünftes kleineres Thor gelangte man vom Friedhof aus in ein Seitengäßchen, das in seiner Ausmündung beim alten Roßmarkt (jetzige Stock-am-Eisen) noch heute besteht, aber nicht dem allgemeinen Verkehr zugänglich ist. Sämmtliche Thore wurden zur Nachtzeit geschlossen und bei Sterbefällen begehrte man dann beim Hüttenthor (Eingang von der Singerstraße) mittels Glockenzeichen nach einem Geistlichen zur Spendung des heiligen Sacramentes. Der ganze Platz, von breiten zu den Thoren führenden Wegen durchschnitten, war in größere und kleinere, mit einfachen Geländern abgegrenzte Gräberfelder abgetheilt, von denen einzelne besondere Benennungen hatten (Fürsten-, Palm-, Studenten-, Römerbühel). Auf einem derselben, im südwestlichen Winkel des Friedhofes, stand der neue Karner oder die Magdalenen-Kapelle. Auf demselben Feld gegen den Thurm hin war die auf Friedhöfen übliche Todtenleuchte (mit dem ewigen Licht für die Todten). Am Dome selbst waren ringsum zahlreiche zum Theil sehr alte Grabmäler aufgerichtet und obwohl ein großer Theil gerade zu jener Zeit zum Bau des Chor- und Curhauses verwendet worden war, zählt Ogesser 30 Jahre später doch noch deren über hundert auf.

Die Rundschau der Gebäude mit der westlichen Seite des Domes beginnend, sehen wir längs der Hauptfaçade des Domes eine schmale Reihe Häuser, die in ihrer Breite gegen die Brandstatt[3] hin bis beiläufig in die Mitte der heutigen Fahrstraße

---

2 Der Friedhof wurde im Jahre 1734 aufgelassen, die bestehenden Grüfte jedoch bis gegen die 80er Jahre noch benutzt; im Jahre 1783 wurde der Friedhof auf Befehl des Kaisers Joseph ganz entfernt und im Jahre 1788 auch die Thore abgebrochen.

3 Dieses, dem Haupt- oder sog. Riesenthore des Domes gegenüber liegende

hereinreichte. In Front des Riesenthores und nach dem erzbischöflichen Palais hin sich erstreckend stand die niedere Meßnerwohnung, der sich das zweistöckige Bahrausleihamt anschloß, im Volksmunde noch immer nach dem früher hier befindlichen Gebäude „zum Heilthumstuhl" genannt.[4] Eine Reihe Gewölbe und Magazine bildete die Gassenfront dieser beiden Gebäude. Gar wunderlich aber nahm sich die der Kirche zugewendete Seite dieser Häuser aus — ein Gemisch von unregelmäßig durcheinander gewürfelten Fenstern und Thüren jeder Größe und sonderbarem Winkelwerk. Die Meßnerwohnung diente drei Kränzelbinderläden als Lehne und am Bahrausleihamt erhoben sich zwei alterthümliche Doppelsäulen mit Figuren (Ueberbleibsel des Heilthumstuhls), durch kleine Dächer vor Wind und Wetter geschützt. Neben ihnen an das Bahrausleihamt angebaut befand sich ein vorspringendes Hüttchen: der Laden des Johann Georg Binz, Bücherantiquar und Schätzmeister (er übersiedelte nach Abbruch des Hauses in den großen Zwettelhof), dem wir später wieder begegnen werden. Das unheimliche Licht dreier Oellampen von bescheidenster Form bemühte sich vergebens, bei Nachtzeit die Düsterheit des Ortes zu mildern.

Die Häuserreihe rund um den Dom verfolgend, passiren wir an der nördlichen Seite den ehemaligen Pfarrhof von St. Stephan, im Jahre 1720 vom Grafen Sigismund von Kollonicz (damals noch Bischof von Wien) in seiner jetzigen Gestalt umgebaut; den Domherrn- oder sogenannten großen Zwettelhof (ursprünglich Eigenthum des Stiftes Zwettl, seit 1361 Eigenthum des Domkapitels und im Jahre 1843 neu erbaut); weiterhin auf der östlichen Seite das alte, mit Erkern und vorspringenden Etagen reich geschmückte Fürl'sche Stifthaus und der alte Chorherrnhof (im Jahre 1845 in Ein Haus als Domherrnhof zusammengebaut); das deutsche Ordenshaus, in zwei Winkeln bis zum Hüttenthore reichend, und hier, auf der südlichen Seite

---

Haus sammt dem angrenzenden Häuser-Complex sieht im Augenblick (Herbst 1874) einer Neugestaltung entgegen.

4 Der Heilthumstuhl, im Jahre 1700 abgebrochen, stand als Schwibbogen quer über die Straße gegen die Brandstatt und wurden von dessen oberen Fenstern an bestimmten Festtagen dem Volke die Reliquien der Kirche gezeigt.

das große eben jetzt im Jahre 1742 unter dem nunmehrigen Cardinal und Erzbischof Kollonicz vollendete Chor- und Curhaus (an dessen Stelle bis dahin seit dem 13. Jahrhundert Wiens älteste Bürgerschule stand). Dem nächstfolgenden noch jetzt bestehenden großen Eckhause reihten sich, wiederum an der westlichen Seite und der Straße zugekehrt, zwei drei- und vierstöckige, zu ebener Erde mit Verkaufsläden versehene Zinshäuser an, die sich, nur durch das Zinner-(Friedhofs-)Thor getrennt, der Eingangs erwähnten Meßnerwohnung anschlossen.[5] An die Rückseite des vierstöckigen Zinshauses war die Cantorei angebaut (welcher noch ausführlicher gedacht werden wird) und von den Fenstern derselben sah man direct auf die mehrfach interessante hier vorspringende Magdalenen-Kapelle.[6] Beim Eingang, der hier zum Friedhof führte (Zinnerthor), befand sich nach innen eine Gallerie mit vergoldetem Gitter, wo bei feierlichen Gelegenheiten der Kapellmeister mit seiner Kapelle den kaiserlichen Hof beim Kommen und Gehen erwartete.[7]

---

5 Die Ansicht des Platzes von dieser Seite, im Jahre 1779 von Karl Schütz gezeichnet und gestochen, findet man in einer Nachbildung in den Berichten des Alterthums-Vereins, Bd. XI. Von der früher besprochenen linken Seite der Häuser vor dem Dome befindet sich eine Abbildung von Rauck auf der kaiserl. Hofbibliothek in Wien.

6 Die Magdalenen-Kapelle, im Jahre 1338 über die schon vorhandene Virgilius-Kapelle gebaut, war u. a. der Versammlungsort der Schreiberzech (Zunft der städtischen Notare), welche hier eine Stiftung auf eine tägliche Messe hatten. Im Jahre 1742 wurde die im Jahre 1696 gegründete und noch jetzt bestehende **Confraternita del sovegno** (ital. Congregation) hierher versetzt, der im Jahre 1782 vom Kaiser Joseph II. die Kirche zu den Minoriten als Nationalkirche zugewiesen wurde. Bereits baufällig, braunte die Magdalenen-Kapelle nach der Johannisfeier am 12. Sept. 1781 dergestalt aus, daß sie abgebrochen werden mußte. Ueber diesen Brand schreibt Mozart an demselben Tage an seinen Vater, daß man, da fast Niemand helfen wollte, die Leute durch Prügel zum Löschen aufmunterte. „Man sagt, daß, seit Wien steht, keine solche schlechte Anordnung gewesen sei, als diesesmal. Der Kaiser ist halt nicht hier.“ Auch diese Kapelle war mit Grabsteinen von Außen bedeckt. Ogesser nennt u. a. „Johann Giester, Hof- und Kammerorganist, welches Amt er auch bei St. Stephan 28 Jahre bekleidet hat, † 1626.“

7 Nach Vorlagen im Stadtarchiv wurde die Freimachung der Westseite des Domes von der vorgebauten Häuserreihe schon im Jahre 1733 in Vorschlag gebracht. Kaiser Joseph II. ordnete sie 57 Jahre später (1789) ebenfalls an, doch erst im Jahre 1792 wurde mit Abbrechung der linken Häuserreihe

Dies war der Schauplatz, auf dem Haydn nunmehr zum Jüngling heranreifen sollte. Sehen wir nun, wie es im Kapellhause aussah, welcher Art der Mann war, der hier regierte, wie die Schule gehalten wurde, wie die Kirchenmusik im Dome selbst bestellt war und welche Erfolge unser Sängerknabe in seinem nunmehrigen Aufenthalte erzielte.

Es gereicht den Altvätern Wiens zum besonderen Lobe, daß sie schon frühzeitig darauf Bedacht nahmen, der Musik eine Pflanzstätte zu errichten, und wenn dieselbe auch zunächst fast ausschließlich nur im Interesse der Kirche ihre Aufgabe suchte, war ihr doch auch damit eine einflußreiche Verbreitung geboten. Obwohl den berühmt gewordenen ähnlichen Anstalten, der Thomasschule in Leipzig, der Kreuzschule in Dresden nachstehend, haben auch in Wien Tausende ihre musikalische Ausbildung der Cantorei bei St. Stephan zu danken. Ausgerüstet mit dem nöthigen Wissen, wußten sie sich dann beim Eintritt ins bürgerliche Leben eine Existenz zu gründen und brachten Sinn und Liebe für die Tonkunst ins eigene Haus und in weitere Kreise.

Die Cantorei, in Jordan's „Schatz, Schutz und Schantz des Erzherzogthum Oesterreich" (Wien 1701) als „Civitatis Cantorey oder Herren-Cappel-Meisters-Wohnung" bezeichnet, wird urkundlich, vermöge Steueranschlags von allen bürgerlichen Lasten befreit, schon im Jahre 1441 genannt. Das alte früher bestandene Gebäude besingt noch Wolfgang Schmeltzl, [8] indem er die Stephanskirche „das g'wältig Tempelhaus" beschreibt:

Nichts mangelt was solch Ding betrifft.
Dreyhundert pfründ seind darein gstifft,
Bistumb, Thumbherrn vnd Probstey.
Auch helt man aygne Cantorey,
Dartzu zwo Orgel gross vnd klein.

---

der Anfang gemacht, indem Kaiser Franz bei der Rückkehr von der Krönung in Frankfurt a. M. die Auslagen für die üblichen Ehrenpforten hierzu bestimmte. Die Häuser zur Rechten (Cantorei und beide Zinshäuser) wurden erst im October 1803 abgebrochen und erhielt somit der Platz von dieser Seite seine jetzige Gestalt.

8 Ein Lobspruch der hochl. weitberümbten Khüniglichen Stat Wienn in Oesterreich durch Wolffgang Schmeltzl, Schulmaister zun Schotten und Burger daselbst im 1548 Jar.

Im Jahre 1663 wurde dies Gebäude neu aufgeführt. Das Aeußere desselben, wie es bis zum Jahre 1803 bestand, ist u. a. auf den Stadtansichten von Huber und von Huefnagel, die Grundfläche auf den Plänen von Suttinger und von Steinhauser ersichtlich. Es war, wie wir gesehen haben, in seiner Breite an das der Straße zugekehrte Zinshaus, gegenüber der Goldschmiedgasse, angebaut. Die Hauptfront gegen den Friedhof und den ausgebauten Thurm hatte drei Stockwerk mit je sechs Fenstern und einigen Dachwohnungen. Die schmale nach Norden gekehrte Seite, die das vordere Zinshaus in der Länge etwas überragte, hatte ebenfalls drei Stockwerk, aber nur zwei Fenster Breite. Bei der ersten Nummerirung im Jahre 1775 erhielt die Cantorei oder (wie sie dann vorzugsweise hieß) Kapellmeisters-Wohnung die Nr. 858.

Ueber die Schulordnung geben die vorhandenen amtlichen Verordnungen früherer Jahre (1558, 1571) [9] genügenden Aufschluß und wenn dieselben auch im Laufe der Zeit manche Veränderung mögen erfahren haben, läßt sich doch aus dem Vorhandenen wenigstens ein annäherndes Bild geben, wie es auch zu Haydn's Zeit in dem alten Hause mag gehalten worden sein. Von Alters her lehrten hier der Cantor (später Kapellmeister), ein Subcantor und zwei Präceptoren in Musik und den nothwendigsten Schulgegenständen (in literis et musicis). Lehrer und Sängerknaben wohnten in der Cantorei und speisten auch beim Cantor, dem in früherer Zeit nebst seinem Gehalt noch eigens die Benutzung eines Weingartens zu Gebot stand, „damit er den Knaben und Präceptoren über Tisch einen guten Trunk gäbe". Alle Unkosten zahlte die Stadt und hatte beispielsweise der Cantor im Jahre 1571 eine monatliche Besoldung von 10 Fl. rhn., 14 Fl. für Brennholz und zu Weihnachten ein Jahr übers andere ein schwarzes Ehrenkleid. In frühester Zeit hatten die Lehrer auch in der nahegelegenen Bürgerschule die Schüler für die Kirchenmusik vorzubereiten. Wenn der Cantor oder einer der Unterlehrer zu musikalischen Aufführungen bei Hochzeiten,

9 Instruction vnd Ordnung. Wie es hinfuran jn Gemainer Stat Wienn Canntorey bey Sanct Steffans Thumbkhirchen gehalten werden solle. (Wiener Stadtarchiv 6/1571). Ueber die frühere Einrichtung (vor 1571) siehe Hormayr's Geschichte Wiens, V. B., p. CLXXXV.

Ladschafften, Mahlzeiten und Condukten erbeten wurde, erwartete man von seinem Pflichtgefühl, daß er Niemanden mit der Belohnung übernehmen und beschweren werde und auch dafür sorge, zu rechter Zeit (vmb die gewonliche Pyerglokhenzeit) heimzukehren, damit die Cantorei zur Nachtzeit könne gesperrt gehalten werden. Im Jahre 1663 erscheint zum erstenmale ein „Kapellmeister".[10] Georg von Reutter, der diesen Posten zu Haydn's Zeit bekleidete, bezog als Gehalt jährlich 300 Fl., 24 Fl. Hofkleidgeld, 16 Klafter weiches Deputatholz = 48 Fl., 25 Fl. Kellerzins. Die Erhaltung der Sängerknaben wurde ihm besonders vergütet. Zahlreiche Emolumente und Nebenaccidentien vermehrten überdies seine Einnahme bedeutend. Näheres über ihn werden wir weiterhin erfahren.

Im Jahre 1571 zählte die Cantorei dreizehn „Singerknaben"; später verminderte sich die Zahl und hielt sich, vom Jahre 1715 angefangen, Jahrzehnte lang auf gleicher Höhe mit sechs Knaben. In der Verpflegung waren dieselben sehr gut gehalten; die Wahl der Speisen, an Fleisch- und Fasttagen, war in reichlicher Menge vorgeschrieben. Auch ein Trunk fehlte nicht: auf 10 Knaben anderthalb Seidl Wein, doch solcher, daß die Knaben „nit darum khrankh werden". Im Jahre 1558 bezog der Cantor für jeden Knaben monatlich 4 Fl. 50 Kr. rhein. und hatte ihn dafür, die Kleidung abgerechnet, gänzlich zu verpflegen. In der Zeit, die uns zunächst beschäftigt, war das

10 Reihenfolge der Cantoren bei St. Stephan, mit dem Jahre 1463 beginnend: Thomas List, Kaspar Mandl, Kaspar Slußler, Georgius Stennczl, Hans Lannkbusch, Mathias Tutt, Wolfgang Gebhart, Kaspar Capus, Lucas Plaßmann, Michael Petauer, Simon Roy, Judas Pyerpant, Hilarius Nunitsch, Mag. Wolf Khöberl, Quintin de la Court, Christoph Strauß, Johann Khreuzer, Johann Windtsauer. Kapellmeister: 1663, Wolfgang Ebner (1634 Organist bei St. Stephan; 1637 Hoforganist); 1665, Georg. Kappen; 1666, P. Augustin Kerzinger (früher Stiftsgeistlicher in Melk); 1678, Michael Stadler; 1679, Michael Zacher; 1712, Joh. Jos. Fux (später kais. Hofkapellm.); 1715 Georg Reutter (seit 1686 Organist); 1738, Georg Karl v. Reutter; 1772, Leopold Hofmann; 1793, Georg Albrechtsberger (1772—93 kais. Hoforganist); 1809, Jos. Preindl; 1823, Joh. Bapt. Gänsbacher; 1844, Jos. Drechsler; 1852, Gottfried Preyer (1844 überzähl. Vice-Hofkapellmeister, 1846 Hoforganist, 1862 wirkl. Vice-Hofkapellmeister).

Kost- und Pflegegeld bedeutend gestiegen, im Gegensatz aber wurden die Knaben sehr knapp gehalten. Für Kost, Verpflegung und Instruction der sechs Knaben wurden, nebst zweimaliger Kleidung im Jahr, Arzt und Medikamente, Barbier und alle übrige Nothdurft jährlich 1200 Fl. bezahlt; außerdem noch 75 Fl. Instructionsgebühr und 60 Fl. Zimmerbeihülfe. Auch Reutter erhielt nicht mehr. Und wenn er auch jährlich die Rubrik „Extra-Auslagen" in erfinderischer Weise auszubeuten verstand, ist doch die, nach Dies (S. 22) bisher gebräuchliche Annahme, Reutter habe für jeden Knaben 700 Fl. erhalten, in der eigentlichen Hauptsumme auf 200 Fl. zu reduciren.[11] Für das Singen bei Mahlzeiten erhielten die Knaben nach Belieben der Partheien Speise und Trank und wurde ihnen nebstdem noch der gebräuchliche Lohn gleich einem Gesellen (Kapellsänger) verabfolgt. Dieses Geld wurde in einer verschlossenen Büchse aufbewahrt und monatlich davon das Badgeld und kleine Bedürfnisse bestritten und der Rest unter sie gemeinschaftlich vertheilt.

Den Unterricht betreffend, zeigt ein Bericht vom Jahre 1604, daß man sich damals zu besserer Orientirung bei St. Michael (wo ebenfalls urkundlich schon im Jahre 1449 Cantor und Sängerknaben genannt sind) Raths erholte; doch fiel die Antwort nicht befriedigend aus, man fand die Zahl der Musikstunden viel zu gering. Sechzig Jahre später hatte es der damalige, aus Augsburg gebürtige Kapellmeister und kaiserliche Kammer-Organist Wolfgang Ebner mit den Knaben so weit gebracht, daß sie im Stande waren, die beim Hochamt erforderliche Musik „mit Gesang und allerlei Instrumenten" auszuführen.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts war der Unterricht vertheilt auf Religion, Latein und die gewöhnlichen Schulgegenstände, und in der Musik auf Geige, Clavier und Gesang. Wir vermissen dabei die Generalbaßlehre, die noch unter Kapellmeister Zächer (1708) gelehrt wurde. Für den Gesangsunterricht war

---

11 Gegenwärtig kostet die Erziehung und Verpflegung der 9 Sängerknaben jährl. 5500—6000 Fl. Die Knaben werden im Gesang, im Klavier- und Violinspiel unterrichtet und stehen unter einem Hofmeister. Die Oberaufsicht führt der Domkapellmeister.

vorzüglich gesorgt, wenigstens mußten die Knaben tüchtige Treffer sein; es beweisen dies die aufgeführten schwierigen Messen und kürzern Kirchencompositionen. Eine vorzügliche Schule war hier durch die „Singfundamente" vom Hofkapellmeister Fux geboten: Uebungen, die in ihrer gebundenen Schreibart und fortschreitenden Schwere vorzugsweise zur Heranbildung fester Kirchensänger sich eignen.[12]

Die Schüler waren so weit vorgeschritten, daß sie selbst fähig waren, noch während der Schulzeit Andere zu unterrichten. So freute sich Haydn innig, als ihm sein jüngerer Bruder Michael zur Nachhülfe übergeben wurde. Auch Ignaz Holzbauer[13] erzählt in seiner Selbstbiographie, daß er von den Schülern der Domkirche in Gesang, Clavier und Streichinstrumenten unterrichtet wurde. Von ihm ist es, wie anderwärts bestätigt, daß im Kapellhause auch Komödien aufgeführt wurden, die Holzbauer aus Erkenntlichkeit für den empfangenen Unterricht für seine „Lehrer" gedichtet hatte. Dergleichen Vorstellungen, eigens zur Bildung der Knaben verfertigt, wurden noch ums Jahr 1790 abgehalten.[14] Die Schüler wirkten übrigens schon im 16. Jahrhundert auch außer Haus, bei den Rathhaus- und Zeughaus-Komödien mit.[15] Ebenso wurden sie zu Haydn's Zeit zu auswärtigen theatralischen Aufführungen beigezogen,

---

12 Die Singfundamente von Joh. Jos. Fux (in seiner eigenen Handschrift) sind Eigenthum des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

13 Ignaz Holzbauer, geb. 1711 zu Wien, war 1745 beim Theater nächst der Burg als Musikdirector angestellt. Er kam später als Oberkapellmeister nach Stuttgart und starb 7. April 1783 zu Mannheim als Kurpfälz. Kapellmeister und Hofkammerrath. Von seinen zahlreichen Compositionen aller Art hatte die Oper „Günther von Schwarzburg" den meisten Erfolg. Ausführl. über ihn giebt Fétis (Biogr. univ. des Musiciens). Seine Selbstbiographie findet man in der Musik. Correspondenz, Speyer 1790, S. 107 und 132. Mozart schrieb aus Mannheim (4. Nov. 1777) mit vieler Achtung über ihn (siehe Mozartbriefe von Nohl, S. 81).

14 Wiener Theater-Almanach auf das Jahr 1794, S. 50.

15 Aehnliches finden wir in London, wo die Zöglinge der Westminster-Abtey häufig in Oratorien und Theatervorstellungen mitwirkten oder auch selbst solche Aufführungen veranstalteten, wie z. B. 1732 Händel's „Esther" im Hause ihres Meisters Bernhard Gates. (Vergl. Friedrich Chrysander's G. F. Händel, Bd. II, S. 270.)

und hier lernen wir auf einem Umwege sogar zwei seiner Mitschüler kennen. Das Wiener Diarium bringt nämlich die ausführliche Beschreibung eines lateinischen Schauspieles „Constantinus, durch die Kraft des Kreuzes des Maxentii Besieger“, mit Musik von Reutter, das am 16. Dec. 1743 auf dem großen neuen Theater bei den Jesuiten aufgeführt wurde. Die Kaiserin mit großem Gefolge und zahlreiche hohe Persönlichkeiten wohnten der Vorstellung bei. Auf der Bühne waren 215 Personen beschäftigt, sämmtlich Schüler höherer und niederer Klassen aus dem Schotten- und Klosterneuburger Stift, dem Jesuiten-Collegium, der Bürgerschule und aus dem Kapellhause. Auch die musikalischen Zwischenspiele, die Musik zu den Gesängen, Tänzen und Schlachten wurden von Studirenden ausgeführt. Die beiden Mitschüler Haydn's, die Discantisten Leopold Tepser und Franciscus Wittmann, gaben die Rollen der Andromeda und Pallas; Ferdinand Schalhaas, Bassist vom Domchor (1772 als Violinist in der Tonkünstler-Societät genannt), sang den Jupiter. Die bei diesen Vorstellungen übliche Prämien-Vertheilung durch die Monarchin wurde diesmal drei Tage später vorgenommen. [16]

Der Kirchendienst bei St. Stephan war ziemlich anstrengend; es waren zwei Chormusiken zu versehen, von denen eine täglich beim Hochamt mitwirkte; ferner wurden die Vespern noch mit allen Unterabtheilungen eingehalten. Dazu kamen die häufigen Feste, Processionen, Todtenämter, die, sammt den Musiken in Privathäusern, den Schülern nur spärliche Zeit zum eigentlichen Studium übrig ließen. Trat dann die Zeit ihrer Mutirung ein, waren sie, den Hofsängerknaben gegenüber, welche mit Reisegeld in die Heimat oder mit einem Stipendium zu weitern Studien versehen wurden, dem Zufall, der eigenen Sorge preisgegeben. Nur einmal ist im Verlauf des ganzen 18. Jahrhunderts ausdrücklich einer „Raths-Verwilligung“ erwähnt, derzufolge im Jahre 1719 den beiden „gewesten Capellknaben“ Tobias Seitl und Stanislaw Schmiedt als ein Recompens und Kirchen-

16 Die Auflösung des Jesuitenordens im Jahre 1773 machte auch ihren weltl. Komödien ein Ende. Schlager erwähnt einer noch im MS. erhaltenen musik. dramat. Vorstellung vom Jahre 1677 unter dem Titel „Pia et fortis mulier“, die Musik von dem berühmten Joannes Casperus Kerl (Vergl. J. E. Schlager's „Wiener Skizzen“, Bd. III, S. 211 fg. u. 240.)

gefäll, und „auf ihr gehörig Anlangen" 18 und 40 Fl. verabfolgt wurden.

Bevor wir in den Dom eintreten, um daselbst mit dem Stand der Kirchenmusik bekannt zu werden, müssen wir des Mannes besonders gedenken, unter dem Haydn volle zehn Jahre seiner Jugend verlebte, jener Zeit, über die er selbst in zartfühlender Weise sich nie so recht ausgesprochen hat. Haydn's Vorgesetzter verlangt um so nothwendiger eine eingehendere Besprechung, als über ihn, soweit es seine Stellung am Dom betrifft, meistens nur spärliche, ungenaue und verwirrende Nachrichten verbreitet sind. Reutter's Name wäre freilich längst der Vergessenheit anheimgefallen, wenn er nicht in Verbindung mit Haydn eine gewisse Bedeutung erlangt hätte. Seine Leistungen als Künstler haben der Zeit ihren Tribut gezahlt, nur hier und da wird noch eine seiner vielen Kirchencompositionen aufgeführt; als Mensch lernen wir in ihm vorzugsweise nur einen rücksichtslosen, habgierigen und aufgeblasenen Charakter kennen.

Georg Karl Reutter (gewöhnlich nur mit dem ersten Vornamen bezeichnet) war zu Wien am 6. April 1708 geboren[17] und der Sohn des Domkapellmeisters, Hof- und Kammerorganisten Georg Reutter.[18] Das Wiener Diarium erwähnt des

---

17 Der vollst. Taufname ist Johannes Adamus Josephus Carolus Georgius. (Reg. d. Dompf.) Reutter's Geburtsjahr wurde bisher allgemein mit 1705 oder 1709 angegeben. Man findet häufig die Schreibart Reitter; Vater und Sohn schrieben sich jedoch Reutter.

18 Georg Reutter, geb. 1656 zu Wien, wurde 1686 Organist bei St. Stephan, 1700 Hof- und Kammerorganist. Ueberdies gehörte er der Hofkapelle als Theorbist vom Jahre 1697—1703 an. Im Jahre 1712 erhielt er an Stelle des J. J. Fux, der nach Zächer's Tode Essential-Kapellmeister bei St. Stephan wurde, die Kapellmeisterstelle beim Gnadenbild daselbst und gleichzeitig 3 der Sängerknaben zur Verpflegung. 1715 rückte er an Stelle des zum Hofkapellmeister ernannten Fux zum ersten Domkapellmeister vor, behielt aber die Stelle beim Gnadenbild bei. Im Jahre 1728 jubilirt, trat er diesen Posten an Joh. Georg Reinhard ab, behielt dagegen alle 6 Sängerknaben. Im Gutachten des Gesuches der Wittwe Reutter's (vergl. v. Köchel's J. J. Fux, S. 252 und 451) rühmt Fux Reutter's zu jeder Zeit geleisteten

Sohnes zuerst im Jahre 1726 als Organisten im hochfürstlichen Stift der Klosterfrauen zur Himmelspforte (bei einer Orgelprobe, ein Werk des Christoph Pantzner, gest. 1761). Am 1. März 1731 wurde Reutter zum Hofcompositor ernannt; im Jahre 1738 folgte er dem Vater im Amt als Domkapellmeister und behielt diese Stelle auch nach seiner im Sept. 1746 erfolgten Ernennung zum zweiten Hofkapellmeister bei. Er hatte als solcher alle Kirchen-, Kammer- und Tafelmusik bei Hof zu dirigiren. Obwohl er schon damals den weitesten Einfluß auf die Angelegenheiten der kais. Hofkapelle nahm und nach Jubilirung des Predieri (1751) factisch leitender Hofkapellmeister wurde, ward er doch erst nach dem Tode Predieri's, im Jahre 1769, wirklicher erster Hofkapellmeister. Zur Zeit Reutter's wurde der Stand der Hofkapelle aufs äußerste beschränkt, ja es kam so weit, daß bei der Regulirung im Februar 1751 die gesammte Hofmusik um die Summe von 20,000 Fl. an Reutter in Pacht gegeben wurde. Er nutzte diese Machtvollkommenheit nach Kräften aus und ließ die Hofkapelle nach und nach so sehr verkommen, daß sie sein Nachfolger Gaßmann im kläglichsten Zustande vorfand. Interessant sind die von Köchel veröffentlichten Gutachten des Hofkapellmeisters Fux über Reutter (von 1724—33). Im Jahre 1724 wünscht Reutter als Scolar auf der Orgel in der Hofkapelle aufgenommen zu werden; bald darauf verrichtet er als überzähliger Organist des Vaters Dienst und empfiehlt ihn Fux zur einstweiligen Unterstützung, da er „die Orgel fein spielet und in der Composition Gutes hoffen läßt". Dann schlägt er ihn seiner Brauchbarkeit halber zum Hofcompositor vor und sein Gehalt, anfangs 400 Fl., steigt rasch auf 1200 Fl. (Seine Mehrforderung nennt Fux „ein unzeitiges Begehren".)

---

virtuosen Dienste und sein Accompagnement bei den Opern. Als Kirchencomponist war Reutter wohl geschätzt, ohne gerade hervorzuragen. Er starb im 82. Lebensjahre am 29. Aug. 1738. Wie mir Hr. Prof. P. Wilh. Neumann im Stifte Heiligenkreuz auf mein Anfragen mittheilte, besitzt das Stift ein Diplom, nach welchem Reutter vom Grafen Franz Sforza, des h. röm. Reiches Fürst, in Rom am 8. Jan. 1695 die Ritterwürde ertheilt wurde, welches Ernennungsrecht die Familie Sforza vom Papste Paul III. im Jahre 1539 erhielt. — Reutter's zweitgeborner Sohn Karl (Carolus Josephus), geb. am 6. Mai 1699, war ebenfalls Organist bei St. Stephan seit dem Jahre 1720; er starb am 15. März 1736.

Zahlreiche kirchliche und dramatische Werke bezeugen, daß Reutter sehr fleißig gewesen. Das Stift Klosterneuburg allein besitzt von ihm 29 Messen, ein Requiem und eine große Anzahl kleinerer Kirchencompositionen. Oratorien und Opern sind namentlich im Stifte Heiligenkreuz, auf der kais. Hofbibliothek und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in Menge vorhanden. Die früheste Erwähnung einer Oper von Reutter geschieht im Jahre 1727 zum Namenstag der Kaiserin Elisabeth. Von da an wurde fast jährlich ein dramatisches Werk von ihm, meist zum Namens- oder Geburtstag des regierenden Kaiserpaares oder eines kaiserlichen Mitgliedes bei Hofe aufgeführt, wobei häufig auch Erzherzoginnen mitwirkten. Auch wurden bis zum Jahre 1740 jährlich zur Fastenzeit seine Oratorien mit italienischem Texte in der Hofburgkapelle gegeben. Reutter's Kirchencompositionen zeichnen sich fast durchgehends durch äußern Glanz und feurig bewegte Instrumentirung aus und wurden daher an Festtagen mit Vorliebe gewählt. „Rauschende Violinen à la Reutter" sind sprichwörtlich geworden. Seine sogenannte Schimmelmesse [19] wurde noch vor etwa 20 Jahren beim Frohnleichnamsfest bei St. Stephan aufgeführt. Burney hörte bei seinem Wiener Besuche im Jahre 1772 in der Domkirche eine Reutter'sche Messe und nennt sie mattes, trockenes Zeug (dull, dry stuff); man könne von dieser Musik höchstens sagen: sie mache viel Geräusch und sage dabei doch sehr wenig. [20] Es finden sich jedoch unter Reutter's kleinern Werken immerhin auch solche von würdigem Charakter und es fordert die Billigkeit, hier auch ein, mit Burney fast gleichzeitiges Urtheil zu er-

---

19 Reutter hatte diese Messe die freie Benutzung einer Hof-Equipage eingebracht, nach welcher er sich sehnte. Er ließ in dieser Absicht das Dona nobis sich im $^{12}/_{8}$ Takt bewegen, den bekannten Hexameter aus Virgil's „Aeneide" zu Grunde legend: Quadrupedante pntrem sonitu quatit ungula campum. Der Kaiserin entging die Anspielung nicht. „Das hat sich ja wie Pferdegetrampel ausgenommen", äußerte sie zu Reutter, worauf dieser gestand, er habe damit bei seinem vorgerückten Alter den Wunsch nach einem Wagen ausdrücken wollen. Am nächsten Morgen war sein Wunsch erfüllt — eine stattliche Carrosse mit einem prächtigen Schimmelpaar hielt vor dem Hause und wartete die Befehle des Hrn. Hofkapellmeisters ab.

20 Great noise and little meaning characterized the whole performance. Chs. Burney, the present state of Music in Germany. I, p. 357.



wähnen, das freilich einen starken Contrast zum Vorgesagten bildet. Das Wiener Diarium[21] nennt Reutter als den „unstreitig stärksten Componisten, das Lob Gottes zu singen, das Muster aller hiesigen, in dieser Sphäre arbeitenden Männer. Denn wer weiß besser als er das Prächtige, das Freudige, das Frohlockende, wenn es der Gesang erfordert, auszudrücken, ohne in das Profane und Theatermäßige zu verfallen? Wer ist pathetischer, harmoniereicher als eben er, wenn der Gesang eine Traurigkeit, eine Bitte, einen Schmerz verlangt? Seine Messen ziehen jederzeit eine Menge musikalischer Zuhörer nach sich, und jeder geht erbaut, gewonnen und belehrter hinweg."

Vorhandene Amtsberichte klagen Reutter der Fahrlässigkeit im Dienste an und geben ein trübes Bild von seinem Benehmen seinen Kunstcollegen und vorgesetzten Behörden gegenüber. So war ihm unter anderm die Anstellung des Chorregenten Ferdinand Schmidt als Kapellmeister beim Gnadenbild (einer zweiten und kleinern Musikkapelle bei St. Stephan, über die wir später hören werden), auf die er trotz seiner beiden Stellen selbst spekulirt hatte, ein Dorn im Auge und brachte ihn mit Bürgermeister und Stadtrath in arge Collision. Auf seinen Versuch, die schon geschehene Wahl in gehässiger Weise rückgängig zu machen, erfolgte ein umfangreiches, geharnischtes Promemoria der Stadtbehörde an die Nieder-Oesterr. Regierung, worin Reutter's Anklage Punkt für Punkt widerlegt wird. „Reutter (heißt es u. a.) fände ohnedies in seinem doppelten Amt Beschäftigung genug; nachdem er aber beim gewöhnlichen Kirchendienst am allerwenigsten anzutreffen sei und öfter die ganze Woche hindurch kaum ein- bis zweimal den Chor frequentire, stehe es zu vermuthen, daß er auch beim Frauenbild eine gleiche Fahrlässigkeit bezeigen werde. Es scheine wirklich, daß dergleichen Kapellmeister, wann sie einmal bei Hof engagirt seien, sich schon zu hoch schätzen, derlei Privatdienste vorzustehen. Reutter, mit seinen vielfältigen Verrichtungen und ergiebigen Einkommen gar wohl beschlagen, solle einem andern meritirten Manne auch einen geringen Gehalt um so eher überlassen, als

---

21 Wiener Diarium, 1766, Nr. 84. Anhang: Gelehrte Nachrichten, XXVI. Stück.

der Schwiegervater Schmidt's, N. Neubauer (richtiger Georg Neuhauser, ehemaliger Meßner bei St. Stephan) der Domkirche große Wohlthaten erwiesen und die große Orgel, die über 10,000 Fl. gekostet, aus eigenen Mitteln habe verfertigen lassen." Man suchte also zugleich einen Act der Dankbarkeit auszuüben. Als Bescheid auf die Eingabe des aufgeregten Stadtraths erfolgte umgehend die Bestätigung der Ernennung Schmidt's von Seite der Regierung. (Nach Schmidt's Tode im Jahre 1756 erhielt aber Reutter diese Stellung dennoch.)

Ein andermal suchte Reutter den nunmehrigen Kapellmeister Schmidt bei einer freigewordenen Altistenstelle zu überholen, und abermals entschied der Stadtrath zu Gunsten des Letztern, „da sich Reutter gar wohl mit seinem Theil begnügen könne". Ein derber Verweis erfolgte später auch über Nachlässigkeit bei den Aufführungen: „die Kirchenmusik werde immer schlechter wegen übelklingender Zusammenstimmung, die dem gesammten, der Andacht abwartenden Volk vielmehr zu einer Gemüths-Zerstreuung und zum Ekel, denn als anmuthige christliche Auferbauung gereiche. Dies komme daher, daß die aufgestellten und besoldeten Essential-Musici (beim Haupt-Chor) entweder gar nicht erscheinen oder meistens in der Musikkunst wenig erfahrene Leute oder gar nur Anfänger zum Dienst abschickten" (ein Umstand, der allerdings noch heutzutage in manchen Kirchen zu rügen wäre).

Am 27. Nov. 1731 vermählte sich Reutter mit Ursula Anna Theresia Holzhauser[22], geb. am 22. Oct. 1708 zu Wien, einer Tochter des Heinrich Holzhauser, Componisten und Musikdirectors der Kapelle der verwittweten Kaiserin Amalie und Mitglied der Chormusik bei St. Stephan (gest. 8. März 1726, 51 Jahre alt).[23] Therese war eine vortreffliche Sängerin,

22 In Schilling's Univ. Lexicon d. Tonkunst, Bd. V, ist Therese Holzhauser irrthümlich als Reutter's Schwester bezeichnet. Bei Fétis, der den Vater und die Söhne Reutter's ganz unverständlich vermengt, sowie bei Gerber ist Therese Holzhauser gar nicht genannt.

23 Zwei Söhne, Franz und Franz Ignaz Holzhauser, waren als Sänger beim Gnadenbild im St. Stephansdome, ein dritter, Domenico, war als Tenorist in der Hofkapelle angestellt. Franz gest. 5. Juni 1743, 42 Jahre alt; Franz Ignaz gest. 25. Mai 1750, 38 Jahre alt; Domenico gest. 13. Jan. 1772, 54 Jahre alt.

die Haydn, als unter Einem Dache mit ihr lebend, oft genug wird Gelegenheit gehabt haben zu hören. Drei Jahre sang sie unentgeltlich in der Oper und bei Hoffesten, wurde dann als Hofsängerin im Jahre 1728 mit einem Gehalt von 750 Fl. und schließlich mit 3500 Fl. angestellt.[24] Nebstdem wurden ihr auch zur Tilgung ihrer Schulden 4000 Fl. zugestanden. Eine Anzahl Gutachten des Hofkapellmeisters Fux aus den Jahren 1728 bis 1734 theilt v. Köchel mit. Indem sie Fux zur Anstellung anempfiehlt, lobt er wiederholt ihre makellose treffliche, drei Octaven umfassende Stimme, ihren Triller und namentlich ihre Festigkeit in der Musik, sodaß sie alles prima vista singe, „welches ihr wenig Sängerinnen nachthun können — sie scheine zur Musik geboren". Obwohl als activ angeführt, sang sie doch schon im Jahre 1766 nicht mehr öffentlich, bezog nach dem Tode ihres Mannes ein eigenes Haus in der Vorstadt Landstraße und starb daselbst als wohlhabende Frau am 7. April 1782 im 74. Lebensjahre; nebst verschiedenen Legaten bestimmte sie auch 500 Fl. zur Ablesung von tausend Messen für ihr Seelenheil.[25]

Reutter, der so häufig Gelegenheit hatte, beim Einstudiren und Aufführen seiner für Hoffeste bestimmten dramatischen Werke mit den Mitgliedern des kaiserlichen Hauses in Berührung zu kommen, wußte sich mit feinem Tacte in diesen hohen Kreisen zu bewegen und war hier wohl gelitten. Am 21. April 1740 wurde er noch unter Kaiser Karl VI. (der auch bei Reutter's Erstgeborenem Pathenstelle vertrat) in den österreichischen Adelsstand erhoben, und zwar „in Berücksichtigung der treuen und langjährigen Dienste seines Vaters und seiner eigenen vortrefflichen Eigenschaften, stattlichen Erfahrenheit und bisher

---

24 In der langen Liste der Hofsängerinnen bezogen nur Mar. Laudini-Conti (gest. 1722) und M. A. Lorenzini-Conti (ausgetreten 1732) einen höhern Gehalt (4000 Fl.). Vergl. v. Köchel: Die kais. Hof-Musikkapelle, S. 75 fg.)

25 Therese Holzhauser schloß die ältere Liste der Hofsängerinnen ab. Nach langer Pause finden wir im Jahre 1818 nur noch zwei Namen in dieser Rubrik: Anna Wranitzky (bis 1848) und Therese Grünbaum, Tochter des bekannten Kapellmeisters Wenzl Müller (bis 1867). v. Köchel: Die kais. Hof-Musikkapelle.

geleisteten guten Dienste und dadurch erworbenen Meriten". [26] — Gegen Ende der 50er Jahre scheint Reutter durch Gluck, Hasse, Jos. Scarlatti und Traetta aus seiner bevorzugten Stellung verdrängt worden zu sein. Als letztes Werk, das von Reutter bei Hofe aufgeführt wurde, ist genannt „il Sogno" von Metastasio, componimento dramatico in 1 atto, von der Erzherzogin Marianne und zwei Hofdamen in den kaiserlichen Gemächern im Jahre 1756 gesungen und im folgenden Jahre wiederholt. Bei den im Jahre 1760 abgehaltenen Vermählungsfeierlichkeiten des Erzherzogs (nachmaligen Kaisers) Joseph wurde die Leitung der Hofmusikfeste mit Beseitigung Reutter's gradezu Gluck übertragen.

Georg Edler von Reutter verschied am 12. März 1772 im 63. Lebensjahre. Im Gegensatz zu seinem Vater, dessen Begräbniß nach testamentarischem Wunsche ohne jedes Gepränge mit den möglichst geringsten Unkosten stattfand, wurde der Leichnam des Sohnes mit allem erdenklichen Pomp unter Begleitung von 35 Priestern verschiedenen Ranges in einer Gruft bei St. Stephan beigesetzt. Reutter's Porträt existirt als Kupferstich (ohne Namensangabe des Künstlers), als Oelgemälde (Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) und als Pastellzeichnung (Musikzimmer der Sängerknaben des Stiftes Heiligenkreuz bei Baden nächst Wien). Es zeigt einen schön geformten Kopf mit intelligenten, etwas strengen Gesichtszügen. In dem genannten Stifte, das Reutter testamentarisch bedachte, liegt auch sein erstgeborner Sohn Marianus (Klostername für Carolus) Reutter von Reitersfeld begraben, der im Jahre 1790 zum Abt dieses Zisterzienser-Stiftes gewählt wurde und in Wien im Heiligenkreuzerhof an Altersschwäche und erblindet am 21. Oct. 1805 verschied. Marianus war im Kapellhause zu Wien am 11. Jan. 1734 geboren, stand also mit Haydn in fast gleichem Alter; jedenfalls lebten Beide im Dezennium 1740—50 als Spielkameraden in täglichem Verkehr.

---

26 Die Beschreibung des Wappens giebt Dr. Const. v. Wurzbach, Biogr. Lexicon des Kaiserth. Oesterreich, 25. Theil, 1873, S. 367. Das Wappen ist auch auf des Sohnes Grabstein im Stifte Heiligenkreuz bei Baden angebracht.

Für sein Stift ließ Marianus u. a. die große Orgel vom Wiener Hof-Orgelbauer Ignaz Kober (gest. 17. Sept. 1813) erbauen.

Reutter's Nachfolger als Domkapellmeister war Leopold Hofmann (zugleich Chordirector bei St. Peter, gest. 17. März 1793), derselbe, dem Mozart im Mai 1791 als Adjunct beigegeben wurde und dadurch die nächste Anwartschaft auf die Domkapellmeisterstelle gehabt hätte.[27]

Die Musikkapelle bei St. Stephan war dem Magistrat als Administrator der St. Stephanskirche unterstehend. Alle Kirchenrechnungen wurden demselben vorgelegt und von ihm erledigt. Bei Neubesetzungen reichte die Wirthschafts-Commission das jeweilige Gesuch bei der Kaiserin ein, deren Entscheidung den Ausschlag gab. Zur Zeit Haydn's existirten im Dome zwei Musikkapellen: die Haupt- oder Essential-Musikkapelle und die Kapelle beim Gnadenbild. Wir haben es zunächst mit der Erstern zu thun.

In früherer Zeit, z. B. 1571, bestand der Musikchor aus dem Cantor, Subcantor, Organisten, den Kapellsängern und Sängerknaben, einigen Violinisten und Contrabassisten sammt dem Thurner und seinen Gesellen für Posaunen, Trompeten und Pauken. Im genannten Jahre verordnete der Stadtrath: es sollen zu Baß, Tenor und Alt (Letztere waren Falsettisten, d. h. weder Knaben noch Castraten) nicht mehr als je 3 (die 2 Präceptoren mit inbegriffen), und zum Dienst 12 oder 13 Knaben gehalten werden. Die Zahl der Letztern ging, wie schon erwähnt, bald bis auf 6 herab; die übrigen Sänger erhielten sich bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts immer auf gleicher Höhe: 9 Vocalisten und einige Extrasänger. (Als höchster Stand — wohl vermehrt durch die Sänger beim Gnadenbild — ist bei dem am 15. Aug. 1716 abgehaltenen Te Deum für den Sieg bei Carlovicz der Vocalchor außer den 6 Discantisten angegeben mit je 5 Altisten, Tenoristen und Bassisten.) Mit Beginn des 18. Jahrhunderts

---

27 Vergl. O. Jahn's Mozart, 2. Aufl., I. S. 717. Das Todesjahr Hofmann's, mit 1792 angegeben, ist zu berichtigen. Siehe auch Bd. II. S. 594.

sind neben den Streichinstrumenten (dabei auch Gambe) und Posaunen noch Cornett und Fagott genannt. An Hauptfesten, wenn der kaiserliche Hof in großer Gala nach St. Stephan fuhr, spielte dort die kais. Hofkapelle. Bei andern Festen wurden wenigstens die „kaiserlichen Herren Trompeter" beigezogen. Im Jahre 1754 wurde der päpstlichen Ordnung gemäß auf Befehl der Kaiserin der Gebrauch von Trompeten und Pauken, als die Andacht störend, hier und in allen Kirchen untersagt; doch waren gedämpfte Trompeten, das sogenannte „Clarinblasen", gestattet.[28] Die Auslagen für die Kapelle (die Knaben nicht mitgerechnet) betrugen im vorigen Jahrhundert durchschnittlich jährlich circa 4500 Fl., selten weniger, einigemal bedeutend mehr, z. B. in den 40er Jahren über 6000, im Jahre 1788 sogar über 8000 Fl. Davon kamen auf die Vocalisten regelmäßig 1170 Fl. nebst 108 Fl. Kleidgeld und außerdem noch 240 Fl. Choraladjuta, Rorategeld u. s. w.[29] Der Thurner und seine Gesellen wurden besonders bezahlt, z. B. im Jahre 1741 „denen 5 Instrumentisten ihre jährl. Besoldung mit 650 Fl. sammt Kleidgeld 60 Fl., wegen des Thurmanblasens 60 Fl., Rorategeld 4 Fl."[30] — Wie wir dies bei den Sängerknaben gesehen haben, gaben schon, die großen, weiter unten erwähnten Feste und Processionen abgerechnet, die gewöhnlichen täglichen Musikaufführungen bei den Hochämtern, zahlreichen Vespern, Litaneien und Hymnen auch den Musikern vollauf Beschäftigung. Auch beschränkte sich der Dienst nicht auf St. Stephan allein, denn die Kapelle wurde häufig zur Verstärkung oder Vertretung

---

28 Clarin blasen, die sanftere Behandlung der Trompeten (mit Dämpfern), als Gegensatz zum Prinzipal blasen. Das Volk entbehrte nur ungern die ihm lieb gewordenen Lärminstrumente; sie wurden daher im Jahre 1767 bei Abhaltung eines Te Deum für die glücklich überstandene Krankheit der Kaiserin zum erstenmal wieder, aber einstweilen nur „mit Erlaubniß des Hofes" gestattet und weiterhin bei hohen Festen und Processionen mit jedesmaliger Bewilligung der weltlichen, in Verbindung mit der geistlichen Behörde.

29 Gegenwärtig betragen die Unkosten für den Dom-Chor jährlich bei 8000 Fl.

30 Im Jahre 1784 wurde die Essential-Musik im Dome durchaus regulirt.

der Hofkapelle, wenn diese anderwärts beschäftigt war, ausgeborgt, wofür sie besonders honorirt wurde. So finden wir sie beigezogen zu den solennen Aemtern, Te Deum und Litaneien in verschiedenen Kirchen Wiens: in der Hofburgkapelle, bei den Jesuiten, Schotten, Dominikanern, Augustinern, Kapuzinern, Karmelitern, Paulanern, Ursulinerinnen, Schwarzspaniern von Montserat, bei St. Joseph, in der Xaveri- und Favoritkapelle; und anderwärts in Schönbrunn, Laxenburg und Klosterneuburg. Aus den vorhandenen Quittungen geht hervor, daß sich der kaiserliche Hof seit dem Jahre 1647 der Kapelle bei St. Stephan häufig bediente. Anfänglich mit monatlich 50 Fl. honorirt, wurde später jede einzelne Dienstleistung besonders berechnet und erfolgte die Entlohnung häufig erst nach Jahren und dann noch nur auf wiederholtes Begehren und mit Abzug.[31] Aus einer derartigen, aus den Jahren 1710 und 1711 herstammenden Schuldforderung von 2580 Fl., die erst im Jahre 1723 in vierteljährigen Raten beglichen wurde, ergiebt sich, daß diese „Wiener Stadt- oder Extra-Musikanten" unter Kaiser Joseph I. auch in der Oper und beim Ballet verwendet wurden.

Der Stand der Domkapelle war zur Zeit Haydn's (1740—50) außer dem Kapellmeister fast unverändert folgender: ein Subcantor, zugleich Violinist (Adam Gegenbauer); ein erster Organist (Anton Reckh); 11 Streichinstrumentisten (Accessisten und Privatsubstitute mit inbegriffen) mit Jahresgehalt von 250 bis 40 Fl. Von Bläsern sind nur genannt: 1 Cornettist (Andr. Wittmann) und ein Fagottist (Jakob Payer); für Posaunen, Trompeten und Pauken wurden auch jetzt noch die kais. Hoftrompeter und der Thurnermeister und seine Gesellen beigezogen. Im Ganzen war der Domchor, 9 Vocalisten und 3 Extra-Vocalisten mit inbegriffen, 31 Personen stark; mehrere Musiker dienten gleichzeitig bei der Gnadenbild-Kapelle. Organist Reckh (der Name ist im verflossenen Jahrhundert häufig vertreten), früher Violinist (gest. 1759), war der Nachfolger des

---

31 Cameral-Zahlamts-Rechnungen im Archiv des k. k. Finanz-Ministeriums. — Auch unter Joseph I. hatten die Mitglieder der damals sehr kostspieligen Hofkapelle durch Unordnung in Auszahlung der Gehalte zu leiden. Siehe v. Köchel's J. J. Fux, S. 220.

im Jahre 1736 verstorbenen Karl Reutter; er bezog 150 Fl. jährl. Gehalt und fast ebensoviel an Deputat. Von ihm wird noch jetzt ein, für einen Geistlichen gestiftetes Requiem jährlich an einem bestimmten Tage aufgeführt. Unter den Violinspielern ist auch ein Georg Jg. Keller (später Mitglied der Hofkapelle) genannt, der für Haydn verhängnißvoll wurde, da er wahrscheinlich durch seine Vermittelung das Haus seiner nachherigen Schwiegereltern kennen lernte. — Ueberblickt man die Reihe der hier angestellten Musiker zur Zeit Haydn's und zurück bis zu Anfang des Jahrhunderts, so treten als die Hervorragenderen meist nur jene hervor, die zugleich Mitglieder der Hofkapelle waren, z. B. aus früheren Jahren Gambist Franz Hueffnagel, die Violinisten Joh. Muffat und Heinrich Ponheimer, und zu Haydn's Zeit: Cornettist Andreas Wittmann (in der Hofkapelle als Oboist und von Fux sehr gelobt; er starb 1767 im 98. Lebensjahre); Cellist und Contrabassist Franz Cammermayer (gest. 1760); die Violinisten Franz Reinhard (der auch bei Dittersdorf genannt wird), Jos. Adam und Joh. Alber; Altist Anton Pacher; Tenorist Jos. Timer, und der von Fux rühmlichst hervorgehobene Posaunist Leopold Ferdinand Christian (gest. 1783). Die Familie Christian versah beinahe ein volles Jahrhundert (1679—1783) den Posaunistendienst in der Hofkapelle und im Dome. Fux sagt, „daß dieses Instrument denen Christian angeboren sei", nennt den Vater (Leopold) auf seinem Instrument den ersten Virtuosen in der Welt, und bezeichnet Leopold Ferdinand als einen Musiker, „welcher in seinem Instrument seines Gleichen nit findet, auch schwärlich mehr einer zu hoffen ist". [32] Die gleiche Liebe zum Musikerberuf hat sich in vielen Wiener Familien von Sohn zu Sohn fortgeerbt; so finden wir in der Hofkapelle und bei St. Stephan wiederholt die Familien Wittmann, Hoffmann, Reckh, Ponhaimer, Muffat, Reinhard, Krottendorfer, Cammermayer, Pöckh, Graf, Angermayer, Zäch, Gsur, Teyber, Schallhaas, Stadler, von denen Manche noch in unsere Zeit hineinreichen. Als im Jahre 1771 die Tonkünstler-Societät (jetzige „Haydn-Verein") durch Florian Gaßmann gegründet wurde,

32 v. Köchel: Joh. Jos. Fux, S. 410, Nr. 127.

waren die Musiker von St. Stephan unter den Ersten, welche dem Vereine beitraten.

Die Musikkapelle beim Marianischen Gnadenbild, die zweite und kleinere Kapelle bei St. Stephan, war selbständig und besonders fundirt. Auf dem prächtigen silbernen Tabernakel des Hochaltars befand sich wie noch heute ein mit Edelsteinen reich geschmücktes Gnadenbild, die h. Maria darstellend. Dies Bild wurde auf Bestellung eines ungarischen Bauern angefertigt und gelangte in die Kirche zu Pötsch (Böcz) bei Erlau in Ungarn, wo es als Thränen-vergießendes Wunderbild bald das Ziel zahlreicher Wallfahrten wurde. Im Jahre 1797 nach Wien gebracht und durch Procession und Ausstellung in verschiedenen Kirchen gefeiert, fand es endlich im Dome seine bleibende Stätte. Unter den Personen, welche dies Bild als Zeichen ihrer Verehrung mit Opfern bedachten, befand sich auch der Wiener hofbefreite[33] Handelsmann Michael Kurz, der es laut Stiftungsbrief in seinem Testamente vom Jahre 1706 zum Universalerben einsetzte unter der Bedingung, daß „davon die Musik, dann die Trompeten und Pauken-Chöre bei der nachmittägigen Litanei und bei dem jährlich am Michaelitage für den Stifter abzuhaltenden Hochamte erhalten und bestritten werde". Die dafür entfallene Summe betrug 15000 Fl. Von einer kleineren Stiftung des Franz Leopold von Vestenburg (etwas über 4000 Fl.), im Jahre 1709 zur Vermehrung und Unterstützung der Kapelle überhaupt bestimmt, wurden 3 Extra-Musiker angestellt und erhielt die Gesammtmusik jährlich 100 Fl. An allen Sonn-, Feier- und besondern Festtagen und an jedem Tage der Woche wurde hier außer zahlreichen Meßopfern um 11 Uhr Vormittags musikalisches Hochamt und um 5 Uhr Nachmittags die lauretanische Litanei abgehalten. Die Kapelle hatte

---

33 Die Häuser Wiens waren mit dem Servitut der Hofquartiere belastet. Kaiser Leopold I. bewilligte nach der 2. Türkenbelagerung die theilweise Befreiung davon. Maria Theresia wandelte sie 1750 (nach Einführung der Haussteuer) in steuerfreie Jahre um, und Kaiser Joseph II. befreite die Bürger gänzlich von der Verpflichtung der Freiquartiere für den Hofstaat. Vergl. Karl Weiß: Geschichte der Stadt Wien, II, S. 229 fg.

ihren eigenen Kapellmeister[34], 3 Sängerknaben, je einen Alt, Tenor und Baß, einen Organisten, einfach besetzte Violine, Violoncell und Violon, 3 Posaunen, 2 Cornett und 1 Fagott; Trompeten und Pauken wurden auch hier durch die kais. Hofmusiker besetzt, und als diese Instrumente verboten waren, wurden dafür die andern Stellen verstärkt. Der Kapellmeister hatte 300 Fl. Jahrgehalt, 50 Fl. Adjutum und für die Knaben 600 Fl.; die jährlichen Gesammt-Kosten betrugen durchschnittlich 2800 Fl. Gleichzeitig mit Haydn's Eintritt ins Kapellhaus wurde der bisherige Kapellmeister beim Gnadenbild, Joh. Georg Reinhard, jubilirt (er starb 6. Nov. 1742, 65 Jahre alt) und Reutter versah seine Stelle provisorisch bis zur Anstellung des früher genannten Ferdinand Schmidt, bis dahin Regens-Chori der regulirten Chorherren bei St. Dorothee (er bezog daselbst jährlich volle 24 Fl. Gehalt) und provisorisch auch bei den Augustinern. Sein nun verbesserter Gehalt reichte, trotz Stundengebens, selbst zu damaliger Zeit kaum aus, eine Familie zu erhalten, und als er am 11. Aug. 1756 im 63. Lebensjahre starb, war nicht einmal Geld genug vorhanden, die Leichenkosten zu bestreiten. Schmidt hatte in seiner Stellung größtentheils auch die erforderliche Musik zu componiren und haben sich viele seiner Werke in geistlichen Stiften und anderwärts erhalten. Ein Requiem, das zu seinem Gedächtniß nach seinem Tode und auch später bei St. Stephan aufgeführt wurde, besitzt das Archiv des Musikvereins in Wien. Schmidt hatte nur noch zwei Nachfolger, denn bei der Regulirung der Musik bei St. Stephan (1784) wird in den Kirchenrechnungen der Gnadenbild-Kapelle nicht weiter gedacht.

Eine Kenntnißnahme von der Wahl der Compositionen für den musikalischen Gottesdienst bei St. Stephan während Haydn's

---

34 Reihenfolge der Kapellmeister beim ungarischen Gnadenbild im St. Stephansdom: Joh. Michael Zächer (zugleich Essential-Kapellmeister); 1705, Joh. Jos. Fux (später Dom-, dann Hofkapellmeister); 1712, Georg Reutter sen., (seit 1715 zugleich Domkapellmeister); 1728, Joh. Georg Reinhard (zugl. kais. Hoforganist u. titulirter Hofcompositor); 1740, Georg v. Reutter jun. (provis.); 1743, Ferdinand Schmidt; 1756, Georg v. Reutter jun. (zugleich Dom- und Hofkapellmeister); 1772, Leopold Hofmann (bis 1784).

Anwesenheit ist nicht ohne Bedeutung, denn wir haben dabei den Einfluß, die durch den Ernst des Ortes noch erhöhte Einwirkung des hier Vernommenen auf ein obendrein jugendliches und daher um so empfänglicheres Gemüth in Betracht zu ziehen. Ein großer Theil der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts bei St. Stephan benutzten und stark vergilbten Musikalien gelangte durch glücklichen Zufall ins Archiv des Wiener Musikvereins, und es läßt sich durch beigefügte Daten sogar die jeweilige Aufführung ermitteln, wie auch die stärkere und mitunter seltsame Besetzung, wie z. B. bei den Messen von Ziani (drei- und vierfache Violen mit Hinweglassung der Violinen). Unter den aufgeführten Werken sind namentlich die Messen a capella hervorzuheben, wahrhaft erhabene Kirchenwerke, die den Sängern jedoch keine leichte Aufgabe boten. Palotta[35] hatte eben erst seine, an die frühere ernstere und einfachere Schreibweise Caldara's mahnenden vier- und fünfstimmigen Messen componirt. Beider Werke, gleich denen Antonio Ziani's, sind fast durchgehends getragener Gesang. Die instrumentale Begleitung einzelner Werke ist immer nur sehr mäßig gehalten. Bei aller contrapunktischen Kunstfertigkeit athmen sie die reinste kirchliche Andacht. Die Melodieführung bei Palotta ist fließend und natürlich, die Harmonie oft überraschend eigenthümlich; Haupt- und Nebensätze sind in mannichfaltiger und glücklicher Entwickelung und Verflechtung durchgeführt. Von Joh. Jos. Fux, dem Autor des Gradus ad Parnassum, genügt es, dessen Missa canonica als Beispiel zu nennen, welche Anforderungen den Sängern zugemuthet wurden. Dieses merkwürdige, im Jahre

35 Der Sicilianer Mattêo Palotta, mit dem Beinamen Il Panormitano, war Weltpriester und wurde im Jahre 1733 bei der kais. Hofkapelle eigens als Componist für Gesangwerke ohne Begleitung angestellt, da an Werken dieser Art Mangel war. Fux in seinem Gutachten schildert Palotta als einen Componisten, der „vermög guten Fundaments hirzu sonderbar tauglich wäre“, (v. Köchel's Fux, S. 439, Nr. 209.) Eine in unsern Tagen bei St. Karl in Wien aufgeführte Messe bestätigte alle an ihm gerühmten Vorzüge. Von Palotta erschien auch ein, noch in seinem Vaterlande geschriebenes Werk: „Gregoriani cantus enucleata“, eine Abhandlung über die Guidonische Solmisation und Lehre von den Kirchentönen. Palotta starb zu Wien am 28. März 1758 (Todtenpr.) im 70. Lebensjahre.

1718 componirte Werk, in dem die volle Kunst des Contrapunkts meisterhaft entfaltet ist, wurde im Zeitraum der Jahre 1719—52, namentlich auch in den Jahren 1741 und 1742, im Ganzen eilfmal im Dome aufgeführt. Auch kleinere Compositionen von Fux, mit und ohne Begleitung, wahre Muster des strengen Stils, kamen hier in den 40er Jahren zur Aufführung und wurden zum Theil jährlich wiederholt. Daß Reutter seine eigenen Werke beim gottesdienstlichen Gebrauche nicht vergaß, ist selbstverständlich. Von Antonio Caldara[36] sind zu gleicher Zeit genannt: Missa cardinalis (für das Stift Heiligenkreuz componirt), 2 Motetten, Confitebor und Miserere und ein Offertorium „Ascendit Deus". Obwohl diese spätern Werke Caldara's mehr auf äußern Glanz berechnet sind, waren sie doch dem Castraten Salimbeni, der in der Hofkapelle von 1733—39 angestellt war, zu altväterisch und zu wenig brillant, weßhalb er Wien verließ. Francesco Tuma's[37] kunstvoll gearbeitete

36 Bei Caldara's Bewerbung um die Kapellmeisterstelle sagt das Gutachten des Fux, daß, da er selbst (Fux) nur wenig, der Kaiser (Karl VI.) aber vollständige Wissenschaft über diesen Virtuosen habe, er die Entscheidung Sr. Majestät überlasse. Caldara wurde demgemäß am 1. Jan. 1716 als Vice-Kapellmeister angestellt (vergl. v. Köchel's Fux, S. 379, Nr. 1715). Es muß auffallen, daß er trotzdem schon bei dem Tausact seiner Tochter, 9. Mai 1712, im Protokoll der Dompfarre als Magister Capellae Augustissimi Imperatoris erscheint, allenfalls ein Ehrentitel, den er führte. (Unter den Taufpathen dieser Tochter ist auch der damals in Wien anwesende Componist Baron Emanuel d'Astorga genannt.) Caldara's Gehalt, anfangs 1600 Fl., stieg sammt Adjuta bis auf 3900 Fl., eine Summe, die selbst Fux, der erste Hofkapellmeister, nicht bezog. Ueberdies erhielt Caldara als Abfindungssumme für eine Pension der eventuellen Witwe 12000 Fl., und später die „nothdürftige" Witwe, eine geb. Petroni, trotzdem noch 500 Fl. Pension. Antonio Caldara starb in Wien am 28. Dec. 1736, alt 66 Jahre. (Todtenpr.) Eine große Anzahl seiner Werke, zum Theil in seiner Handschrift, befindet sich auf der kais. Hofbibliothek und im Archiv der Gesellsch. d. Musikfreunde in Wien.

37 Francesco Tuma, der auch die Gambe meisterhaft spielte, wurde im Jahre 1741 von der verwitw. Kaiserin Elisabeth zu ihrem Kapellmeister ernannt. Hof und Adel zeichneten ihn aus und die Kaiserin Maria Theresia gab ihm glänzende Beweise ihrer Werthschätzung. Mit einer Pension bedacht, zog er sich im Jahre 1758 ins Kloster Geras zurück, starb aber in Wien im Kloster der barmh. Brüder am 4. Febr. 1774, alt 73 Jahre. (Wien. Diar.) Ambros bezeichnet namentlich als wahrhaft groß Tuma's Messen in D-moll und

Kirchencompositionen sind der Ausdruck eines wahrhaft andächti gen Gemüths. In ihrer reichen Verwendung bekunden sie die strenge Schule von Tuma's Lehrern, Chorregent Czernohorsky in Prag und Fux in Wien. — Außerdem waren noch Werke in Gebrauch von Antonio und Bernardo Paumann, Francesco Pruneder, Hofkapellmeister Marc. Antonio Ziani, Giuseppe Bonno, nachmaliger Hofkapellmeister, Wagenseil[38], Musiklehrer der Kaiserin Maria Theresia und der kaiserlichen Kinder, und von dem früher genannten Joh. Georg Reinhard, Kapellmeister beim Gnadenbild (als Hofcompositor verfertigte er auch Balletmusik und Serenaden).

Wir haben gesehen, wie sehr die Musikkapelle bei St. Stephan im Decennium 1740—50 in Anspruch genommen war. Außer den gewöhnlichen musikalischen Hochämtern an Sonn- und Feiertagen gab es aber noch besondere Feste aller Art, wobei virtuose Vocal- und Instrumentalmusik, Te Deum's mit zwei- und dreifachen Chören von Trompeten und Pauken die Feier erhöhten. Zahlreiche religiöse Bruderschaften durchzogen in Procession die Kirche und ihre nächste Umgebung; die verschiedenen Nationali-

E-moll, „Meisterwerke der Bach'schen Richtung, womit er eine Ehrenstelle unter den Meistern einnimmt". (A. W. Ambros: Das Conservatorium in Prag. Eine Denkschrift. Prag 1858, S. 9. Anm. 2.)

38 Georg Christoph Wagenseil, ein Schüler von Palotta und Fux, wurde von Letzterm zum Hofscholar und dann zum Hofcompositor empfohlen, da er „vor andern, nach den Grundreguln des Contrapuncts zu schreiben sich befleyssiget". (v. Köchel's Fux, S. 446 und 450.) Er schrieb viele kirchl. u. weltl. Musik; namentlich wurden seine Clavierwerke geschätzt, die mehrfach in Paris, London, Amsterdam und auch in Wien in schönem Stich von Nicolai erschienen; darunter 4 Sammlungen, jede zu 6 Sonaten, den kais. Erzherzoginnen, seinen Schülerinnen gewidmet. Bekannt ist Mozart's Aeußerung, als er im Jahre 1762 als sechsjähriger Knabe am Wiener Hofe spielte und, da ihm die vornehme Umgebung als Kennerschaft nicht genügte, ägerlich fragte: „Ist Herr Wagenseil nicht da? der soll kommen, der versteht's", und dann, zu Wagenseil gewendet: „Ich spiele ein Concert von Ihnen, Sie müssen mir umwenden." Wagenseil war seit 1739 Hofcompositor (1740—50 auch Organist der verwitw. Kaiserin Elisabeth Christine) und starb in Wien am 1. März 1777, alt 62 Jahre. (Wien. Diar.)

täten und Facultäten der Universität, die Ungarn, Sachsen, die Mediciner und Juristen verherrlichten ihre Schutzpatrone mit Hochamt und solennen Musikaufführungen; die Erinnerung an den Entsatz von der Türkenbelagerung und ähnliche für die Stadt hochwichtige Begebenheiten wurden noch mit allem äußern Glanz gefeiert. Ebenso die miterlebten patriotischen Siege: Rückeroberung der Hauptstadt Linz (1742), Sieg im Elsaß (1744); außerdem auch freudige Familienacte des kaiserlichen Hauses: Geburt des Thronfolgers und des zweiten Prinzen (1741 und 1745), die Krönungen in Preßburg und in Frankfurt (ebenfalls 1741 und 1745). An hohen Festtagen erschien der kaiserliche Hof (die Kaiserin häufig in einer Sänfte getragen) mit glänzendem Hofstaat und im Gefolge der Ritter des goldenen Vließes, der Staats-Würdenträger, Kammerherren und Truchsessen, geheimen Räthe, des Rector magnificus, der Decane der vier Universitäts-Facultäten, des Bürgermeisters und Magistrats.

Von besonderm Interesse war die Feier in der Charwoche. Statt der in früherer Zeit am Palmsonntag abgehaltenen Procession mit dem Palmesel nach dem Palmbühel im nordöstlichen Theile des Friedhofs, wo eine umständliche Ceremonie stattfand, wurde solche nun im Dome selbst abgehalten. Der Erzbischof und die ganze Geistlichkeit trugen beim Umgange Palmzweige, und die Knaben, der Chor und ein Theil der Priester sangen wechselweise jene Stellen aus der heiligen Schrift, welche den Einzug Christi in Jerusalem schildern. Die Knaben, dem Wortlaut der Bibel folgend, breiteten dabei ihre Kirchenkleider auf der Erde aus und bedeckten den Weg mit Palmzweigen; auch die Lamentationen wurden theilweise von ihnen gesungen. — Am Charfreitage, an dem noch wenige Jahre vorher das alterthümliche Passionsspiel auf der dazu errichteten Bühne im mittlern Schiff der Kirche, nahe der Kanzel, abgehalten worden war, beschränkte sich die Ceremonie jetzt auf eine Procession, bei der unter ernsten Kirchengesängen und unter Begleitung der in den Evangelien erwähnten, mit Laternen versehenen Trauerweiber der Leichnam Christi in das, in der Mitte des Domes aufgestellte heilige Grab getragen wurde, und am folgenden Tage wurde dann das Auferstehungsfest mit der verstärkten Musik der vereinigten Kapellen und doppelchörigen Pauken und Trompeten begangen.

Die Musiker selbst feierten den Cäcilientag mit auserlesener Musik. Als Gegensatz der seit Jahrhunderten bei St. Michael bestehenden St. Nicolai-Bruderschaft, welche die musikalische Zunft repräsentirte, hatten die Musiker im Jahre 1725 die freiere, vornehmere „Cäcilien-Congregation" (wie eine ähnliche in Prag bei St. Jakob seit 1680 bestand) gegründet. Jährlich veranstalteten seitdem die Mitglieder, meistens kaiserliche Hofmusici, zu Ehren ihrer Schutzpatronin am Cäcilientag (22. Nov.) eine Kirchenfeier, Hochamt und Vesper, und eine zweite Vesper am Vorabend, wobei sich in einem virtuosen Concert die vorzüglichsten Künstler hören ließen. Die Kirche war glänzend beleuchtet und der Hochaltar festlich geschmückt. Die erste dieser Feier wurde am 22. Nov. 1725 in der Hofpfarrkirche zum h. Augustin abgehalten und noch einige Jahre dort wiederholt. Dann aber übersiedelten die „freien" Tonkünstler (wie sie sich vorzugsweise gern nannten) nach St. Stephan und blieben dort stabil. Diese Kirchenconcerte standen in großem Ansehen und einheimische und fremde Künstler drängten sich herzu, der Ehre der Mitwirkung theilhaftig zu werden. Das sonst in musikalischen Dingen so schweigsame Wiener Diarium erwähnt der Aufführungen gewissenhaft: „Alles was wir dermalen von vortrefflichen und theils berühmten Tonkünstlern hier haben, ließ sich dabei hören", und ein andermal: „Nie war der Wetteifer, sich selbst zu übertreffen, unter den Tonkünstlern lebhafter als bei dieser Gelegenheit, welche ihnen die erhabensten Begriffe von der Bestimmung ihrer Kunst und der Heiligkeit ihres Zwecks einzuflößen schien".[39] (Auch im Collegio Soc. Jesu

---

39 Wir lernen sie auch von der ökonomischen Seite kennen. Der Secretär der „löbl. Musicanten-Congregation", Leopold Christian, verkaufte der Kirche im Jahre 1748 das angebrannte noch brauchbare Wachs für 15 Fl. 36 Kr. — Der Cäcilienverein ging Ende der 70er Jahre ein und das vorhandene Capital kam an die Tonkünstler-Societät (jetzige Haydn-Verein). Als schwacher Nachklang jener Feste vereinigten sich in Wien noch zu Anfang der 20er Jahre unsers Jahrh. die Musiker zu einem gemeinschaftlichen Mahle im Gasthof zum wilden Mann auf dem Neumarkt, wozu der greise Hofkapellmeister Salieri eigens einige heitere Canons zum Absingen verfertigt hatte. (Wiener Ztg.) Näheres über die Cäcilien-Bruderschaft siehe Ed. Hanslick: Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien 1869. S. 12 fg. Die nun sehr selten gewordenen Original-Statuten sind S. 28 fg. abgedruckt.

wurde das Fest der h. Cäcilia jährlich von den Musikern des Seminars begangen und ebenso bei den P. P. Piarum Scholarum mit einem Hochamte gefeiert.)

Einer großen Kinder-Procession, bei welcher über 5000 Schulkinder jährlich am Feste des h. Laurentius (10. Aug.) unter großem Zulauf des Volks mit Singen und Beten vom Profeßhaus der Societät Jesu in die Metropolitan-Kirche zu St. Stephan zogen, mag sich Haydn in London erinnert haben, als er dort vom Gesang einer gleich starken Schaar von Waisenkindern in der riesigen St. Paul-Kathedrale so mächtig ergriffen wurde. In Wien zog die „große Kinderlehr" (wie sie genannt wurde) auf dem Rückwege vom Dome über den Burgplatz, wo die Knaben des Waisenhauses am Rennwege (Straße in der Vorstadt Landstraße) vor den anwesenden Mitgliedern des kais. Hofes ihre Militärexercitien machten und auf drei errichteten Schaubühnen „die vier letzten Dinge des Menschen" darstellten und dazu ihre Sprüche hersagten.

Die Processionen zogen von St. Stephan aus zum Theil auch an bestimmte Plätze: auf die hohe Brücke (Wipplingerstraße), wo am Nepomuktage Abends bei einer aufgerichteten Ehren-Statue, bei brillanter Beleuchtung und in Gegenwart des Adels und einer großen Volksmenge nach der Predigt ein Oratorium von Reutter aufgeführt wurde; nach der Johannes-Statue am ehemaligen Schanzel vor dem rothen Thurm-Thor, wo im benachbarten Donaukanal auf glänzend beleuchteten Schiffen (gleich ähnlichen Aufführungen auf der Moldau in Prag) eine stark besetzte Musik die Feierlichkeit begleitete. Die musikalischen Litaneien bei den Säulen am Hof und Graben (zwei Plätze Wiens) wurden erst im Jahre 1756 abgestellt und flossen die Musikbeiträge in die Armenkasse.

Im Vergleich zur Dom-Musikkapelle war die kaiserliche Hofkapelle durch hervorragendere Mitglieder und reichere Besetzung die bei weitem bedeutendere. Da Beide häufig in nähere Berührung kamen und also auch Haydn, während er selbst mitwirkte, hier die besten Sänger hörte, ist diese Doppelstellung des Knaben wohl zu beachten, und es ist daher nöthig, wenig-

stens summarisch einen Einblick in den damaligen Stand dieses vornehmern Instituts zu gewinnen.[40]

Der Dienst der Hofkapelle war auf die Kirchen-, Kammer- und Tafelmusik und einzelne, nach Schluß des großen Opernhauses (1744) in den kais. Gemächern der Burg, in den Lustschlössern Laxenburg oder Schönbrunn abgehaltene musikalisch-dramatische Vorstellungen vertheilt. Die Aufführungen der bisher in der Fastenzeit in der Hofburgkapelle stattgefundenen Oratorien, die jedoch mit keiner liturgischen Kirchenfunction verbunden waren, sondern nur zur Erbauung und Andacht dienten, schlossen im Jahre 1740 für immer ab. Daselbst fand aber beim musikalischen Hochamte ein reicherer Wechsel in Compositionen statt und namentlich waren die Werke von Fux stark vertreten. Auch Compositionen der gekrönten Häupter Oesterreichs kamen hier in Gegenwart und auf Befehl der Kaiserin an bestimmten Tagen jährlich zur Aufführung: von Ferdinand III., von dessen Nachfolger Leopold I. und von Karl VI. (Ein Miserere von Kaiser Leopold I., das damals mit jenem des Kaisers Karl VI. in der Fastenzeit alternirte, kommt noch heutzutage in der Hofburg-Kapelle jährlich am Leopoldstage zur Aufführung.)

Der Stand der bald darauf so tief gesunkenen und erst durch Florian Gaßmann wieder gehobenen Hofkapelle war in den Jahren 1740—50 folgender: Hofkapellmeister Joh. Jos. Fux, der aber schon im Febr. 1741 starb; Vice- und seit 1746 erster Hofkapellmeister Luca Antonio Predieri; Hofcompositor und seit 1746 zweiter Hofkapellmeister Georg v. Reutter. Außer ihm waren noch 4 Hofcompositore: der hochbetagte Giuseppe Porsile (gest. 1750), Matteo Palotta, Georg Christ. Wagenseil und Giuseppe Bonno. Der bedeutendste unter den 4 Hoforganisten war August Gottlieb Muffat, ein Schüler von Fux und seit 1717 angestellt (gest. 1770). Der Chor sammt Solisten zählte 4 Soprane und 7 Altisten (Castraten)[41], 4 Tenoristen,

---

40 Ausführliches über die Hofkapelle bieten die beiden, bereits mehrfach erwähnten Werke von Dr. Ludwig Ritter von Köchel: „Joh. Jos. Fux", Wien 1872, und „Die kais. Hof-Musikkapelle in Wien", Wien 1869.

41 Die Castraten der Hofkapelle hatten sich schon unter Kaiser Leopold I. und noch früher besonderer Auszeichnung von Seite des Hofes zu erfreuen

6 Bässe und 6 Sängerknaben — im Ganzen 27 Vocalisten. Darunter waren dem höhern Gehalte und dem Rufe nach die vorzüglichsten: die Sopranisten Domenico Genuesi, Ang. Monticelli, Gius. Monteriso; die Altisten (Castraten) Gaetano Orsini, Pietro Cassatti; Tenorist Gaetano Borghi; Bassist Christian Praun. (Die beiden Hofsängerinnen, Therese von Reutter und Anna Perroni-Ambreville kommen hier, als in der Hofkapelle nicht mitwirkend, auch nicht in Betracht.) — Außer den Saiteninstrumenten (16 Violinen und Violen, 4 Celli und 4 Violon) waren in Gebrauch: je 1 Theorbist, Cymbalist, Cornettist, 3 Fagottisten, 3 Oboisten, 5 Posaunisten, 8 „musikalische Trompeter" und 2 Pauker — im Ganzen 48 Instrumentisten. — Monteriso, den Fux als den unmittelbar nach Genuesi besten Sopran erklärt, excellirte besonders in den 20er Jahren in Prag und wurde im Jahre 1767 nach funfzigjähriger Dienstleistung von der Kaiserin mit der goldenen Kette sammt Medaille ausgezeichnet. (Wien. Diar., Nr. 67.) Der hochberühmte Contraltist Orsini, dessen Gesang einst Benda und Quanz in Prag zu Thränen gerührt hatte und von dem Fux die „vortreffliche Schule" rühmt, „welche heutigen Tags (1727) fast allein die wahre Singkunst emporhält", mochte wohl kaum

---

und waren unter den Sängern die am besten besoldeten. Die kais. Gnade machte sie aber häufig übermüthig und verleitete sie, sich einen hohen Begriff von ihrer Wichtigkeit zu machen. Ein Reisender erzählt in den Mémoires de la cour de Vienne (Cologne 1705, 2. édit., p. 111), daß ein solcher Hofmusikus bei einer feierlichen Gelegenheit bei Hof sich durch die Versammlung drängte und einen Cavalier, der ihm nicht sogleich Platz machen wollte, die drohenden Worte zudonnerte: „Ego sum Antonius M[anna?], Musicus sacrae Caesareae Majestatis!" Manchmal gab es gewaltige Gährungen unter diesen reizbaren Geschöpfen, und als einst dem Kaiser ein ungefährlicher Palastaufstand gemeldet wurde, äußerte er gutmüthig: „Ey, ey, ich glaube, diese Leute haben mit ihrer Mannheit auch ihr Gehirn verloren." — Rossini sagte von diesen, der Natur abgezwungenen Stimmen: „Die eigentliche Kunst del bel Canto hat mit den Castraten aufgehört; man muß das zugestehen, wenn man diese auch nicht zurückwünschen kann. Diesen Leuten mußte ihre Kunst Alles sein, und so wandten sie denn auch den angestrengtesten Fleiß, die unermüdlichste Sorgfalt auf ihre Ausbildung. Sie wurden immer tüchtige Musiker und, wenn es mit ihrer Stimme fehlschlug, wenigstens treffliche Lehrer." (Ferd. Hiller: Aus dem Tonleben unserer Zeit. Leipzig 1868, Bd. II, S. 27.)

mehr activ gewesen sein, obwohl von ihm besonders hervorgehoben wird, daß er seine Stimme bis ins hohe Alter erhalten habe. Er starb als 83jähriger Greis in Wien am 21. Oct. 1750 und sein Nachlaß spricht für den Kunstsinn und die Wohlhabenheit des großen Sängers. An Dom. Genuesi rühmt Fux Stimme und musikalische Sicherheit und Verwendbarkeit und nennt ihn, wie oben gesagt, „den besten Sopran der Hofkapelle“. Die uns schon bekannte berühmte Posaunistenfamilie war auch hier durch zwei Mitglieder vertreten.[42]

4ª.

Haydn als Sängerknabe.

Nachdem wir im Vorhergehenden mit den Verhältnissen vertraut geworden sind, unter denen unser kleiner Held bestimmt war, seine musikalischen Studien fortzusetzen, können wir uns nun um so eingehender mit Haydn selbst, dem Sängerknaben befassen. Welcher Contrast, wenn er zurückdachte an die Schulstube in Hainburg, an seinen öden und reizlosen Geburtsort! Von den Fenstern der Dachkammer, die ihm und seinen fünf

---

42 Neben der kais. Hofkapelle bestanden noch zwei kleinere Musikkapellen der beiden verwitweten Kaiserinnen, denn wie früher die nachgelassene Gattin Kaiser Leopold I., Eleonore Margarethe (gest. 1720) eine selbständige Kapelle hatte, bei welcher Joh. Peter Mayer (gest. 1717) und nach ihm Mathias Oettl (gest. 1725) als Hofkapellmeister fungirten, so hatten auch Wilhelmine Amalie, Witwe nach Kaiser Joseph I., und Elisabeth Christine, Witwe nach Karl VI., jede ihren eigenen Hof-Musikstaat, der aber nur in der Kirche Dienste zu leisten hatte. Bei Ersterer (gest. 1742) war Joh. Jos. Fux Hofkapellmeister von 1713—18. Sein Nachfolger, der früher genannte Heinrich Holzhauser, führte nur den Titel Hof-Musikdirector, ebenso nach ihm Heinrich Ponheimer (gest. 1743). Gottlieb Müffat aus der Hofkapelle war auch hier Hof-Kammerorganist. Diese Kapelle zählte nach Köchel (Fux, S. 77) durchschnittlich bei 28 Angestellte, darunter 5 Sänger. In der Kapelle der Kaiserin-Witwe Elisabeth Christine (gest. 1750) waren, wie schon erwähnt, Tuma als Hofkapellmeister und Wagenseil als Organist angestellt.

Kameraden als Wohn- und Schlafstelle angewiesen war, sah er herab auf den mit Kreuzen und steinernen Denkmälern bedeckten Friedhof. Zur Rechten schloß sich die schmucke, alterthümliche und vielwinklige Magdalenen-Kapelle mit ihren Rundfenstern und Spitzbögen und Vorbauten unmittelbar an die Cantorei an und überragte sie mit ihrem viereckigen Thürmchen. Weiterhin zur Rechten erhob sich das seiner Vollendung nahende Chor- und Curhaus, das in seiner Ausdehnung von funfzehn Fenstern in der Front und drei Stockwerken (das vierte wurde erst später aufgesetzt) dem an solche Verhältnisse nicht gewöhnten Auge als ein Riesengebäude erscheinen mußte. Vom Kapellhause aus gerade gegenüber konnte der Blick längs der Südseite des Domes hingleiten und dem wahrhaft majestätisch sich erhebenden, mit zahllosen Statuen, Thiergestalten und wunderlichen Arabesken-Verschlingungen gezierten Thurme seiner ganzen Höhe nach folgen. Und wenn nun des Abends der Mond sein volles Licht über das hohe, in bunten Farben glänzende Kirchendach ergoß und die über den Friedhof sich senkende Ruhe etwa nur unterbrochen wurde vom Glöckchen am Thore, für einen Sterbenden den letzten Trost erbittend: welches Gemüth konnte solchen Eindrücken gegenüber unempfänglich bleiben! Auf dem ganzen Lebenswege Haydn's wurde ihm ein ähnliches Bild nicht mehr zu Theil. Daß aber hier im Herzen des vom Elternhause getrennten, unter fremden Menschen alleinstehenden Knaben etwas haften blieb, dafür sprechen so manche ernste Instrumental-Sätze des gereiften Mannes, die mit ihrem andächtigen, getragenen Gesange gar wohl sich mit solchen stimmungsvollen Augenblicken verwandt zeigen.

An die Zeit in Hainburg erinnerte den Knaben das sogenannte Primglöckchen, mit dem bei bevorstehendem Gewitter die übrigen Kirchen zum Wetterläuten, und die Stadtbewohner überhaupt zum Gebet ermahnt wurden. Auch der majestätische Klang der großen Josephinischen Domglocke mußte die Gedanken nach Hainburg locken; war sie doch aus dem Erz der von den Türken eroberten Kanonen verfertigt — jener Horden, die auf ihrem Raubzuge gegen Wien in Hainburg so fürchterlich gehaust hatten. Bei besondern Gelegenheiten, z. B. am Charsamstag beim Feste der Auferstehung, oder wenn nach vollzogener Neuwahl die Universität und der Stadtrath zum Dank-

amt nach dem Dom sich begaben, konnte der Knabe der Musik lauschen, die vom Thurnermeister und seinen Gesellen (drei Posaunisten, zwei Zinkenbläsern und einem Fagottisten, dem Thurnermeister selbst) bei den Fenstern des Thurmes abgehalten wurde. — Folgen wir nun dem Knaben auf einem Rundgange im Innern des ehrwürdigen Domes. Da gab es viel zu sehen: Neununddreißig Altäre waren in dem gewaltigen Raume vertheilt und zu den früher schon bestandenen Grabdenkmälern war eben jetzt jenes des Feldherrn Prinzen Eugen von Savoyen hinzugekommen. Die damals noch vom Kirchengewölbe herabhängende türkische Blutfahne, vom Herzog Karl von Lothringen bei Hamzsabég im Jahre 1684 erbeutet (jetzt im Waffenmuseum der Stadt Wien) gab abermals der Erinnerung an die, diesem Jahre vorangegangene Blutthat Raum. Was aber das Interesse des musikluftigen Knaben besonders in Anspruch nehmen mußte, waren die Orgeln.

Zu den im Jahre 1548 von Schmeltzl besungenen „zwei Orgeln groß und klein" waren seitdem zwei neue hinzugekommen. Da war vor Allem über dem Haupteingange beim Riesenthore die kaum erst vollendete größte Orgel, die aber schon damals nur selten, bei Ankunft und Weggang des kaiserlichen Hofes und jährlich am Todestage ihres Stifters benutzt wurde.[1]

Die noch heutzutage beim täglichen Gottesdienst benutzte Orgel, gegenüber dem im Jahre 1647 errichteten kais. Oratorium, war im Jahre 1701 von dem kais. Hoforgelbauer Ferdinand Römer (gest. 1723) erbaut. Dem Hauptaltare näher gerückt, ersetzte sie eine dritte, die von Schmeltzl erwähnte „große" Orgel, die sich beim südlichen Eingange der Kirche auf dem Chor über

1 Der früher genannte ehemalige Küster von St. Stephan und nachmalige bürgl. Branntweinbrenner und Mitglied des ä. R., Georg Neuhauser, (gest. 1724 und unter dem Chor des Domes begraben) ließ diese Orgel auf seine Kosten erbauen, doch entsprach das Werk den Erwartungen nicht; es wurde bald schadhaft und blieb es bis auf den heutigen Tag. Im Jahre 1787 (meldet des „Neue Wienerblättchen") wollte man die Orgel herstellen lassen, der Orgelbauer verlangte 9000 Fl. und nebstdem die kleinere (d. h. die ehemals größte) Orgel zur Verwendung. Zu einem Fond zur Erbauung einer neuen großartigen Orgel wurde in unsern Tagen einstweilen der Grund gelegt durch Vorsorge des gegenwärtigen Domkapellmeisters Preyer.

der untern Sacristei befand. Als noch der Frohnleichnams- oder Markus-Altar außerhalb dem eisernen Gitter im mittlern Schiff des Domes stand, wurde hauptsächlich diese Orgel zum Gottesdienst benutzt und auch noch zu Haydn's Zeit bei feierlichen Gelegenheiten, an Sonn- und Donnerstagen, bei den gewöhnlichen Processionen und an Frautagen Abends beim Liede „geschlagen". Diese Orgel war es, auf der sich die weltberühmten Organisten Paul Hofhaimer, Johann Jakob Froberger, Jakob Häsler, Johann Kaspar Kerl und Gottlieb Muffat vor dem kaiserlichen Hofe hören ließen.[2] Da dieser Chor nur wenige Personen faßte, postirte sich die gesammte Musik bei großen Festen, bei solenner Gegenwart des Hofes an die rechte Seite des Hauptaltars neben den Stühlen der Universität. — Noch beschränkter im Raum war die vierte, die „kleine" Orgel, die älteste des Domes. Sie befand sich, gerade gegenüber der Vorgenannten, beim nördlichen Eingange auf dem nun leer stehenden Chorfuße, unter dem sich der Erbauer desselben, Anton Pilgram, im Jahre 1313 in eigener Figur verewigt hat. Der Chor faßte nur fünf Sänger und wurde von denselben an den Frautagen Abends nach der Complete das Salve Regina und die Litanei gesungen.[3]

Als einen Hauptanziehungspunkt des Friedhofes bot sich unserm Sängerknaben der früher erwähnte, an das Bahrausleihamt angebaute kleine Laden des Buchhändlers Binz. Der Eigenthümer verkaufte nach damaliger Sitte auch Musikalien, denn Handlungen, die sich ausschließlich mit solchen befaßten, kamen in Wien erst später in Gebrauch.[4] Die Auswahl mochte

---

2 Burchard Tischlinger erbaute diese Orgel im Jahre 1507. Sie wurde 1544 von Jacob Kunigschwerd, Stiftsgeistlicher von Zwettl, erneuert und erweitert und 1730 beinahe ganz neu hergestellt von Gottfried Sonnholzer.

3 Diese Orgel wurde 1675 von Christoph Vogel erneuert und war noch 1779 vorhanden, obwohl bereits in unbrauchbarem Zustande. Die Beschränktheit des Raumes läßt auf eine Orgel primitivster Art schließen, wie solche schon im 13. Jahrh. auch in England (Canterbury, Winchester) bestanden. Wegen ihrer geringen Schwere waren sie leicht transportabel und konnten daher leicht auch gelegentlich ausgeliehen werden, wie dies in York im Jahre 1485 geschah. (Vergl. The early English Organ builders, by Edw. F. Rimbault. LLD. London.)

4 Ausführlicheres darüber später in der Chronik.

wohl bescheiden genug sein; von theoretischen Werken etwa der Fux'sche Gradus ad Parnassum, damals das Buch der Bücher für Musiker, die bis dahin bekannten Werke von Mattheson, namentlich dessen vollkommener Kapellmeister; von praktischen Werken die früher erschienenen und sauber gestochenen Clavierstücke von Georg und Gottlieb Muffat und eben jetzt (1742) die in Nürnberg veröffentlichte erste Sonatensammlung von C. P. Emanuel Bach. Vorzugsweise aber konnten hier nur Musikalien in Abschrift zu finden gewesen sein, wie solche noch Jahrzehnte später im Verkehr gebräuchlich waren. Derselbe Binz kündigte in den 90er Jahren in der Wiener Zeitung die „neuesten Werke des berühmten Meisters Haydn" an, wie solche „mit größtem Beifall bei dessen Besuch in London aufgeführt wurden" — von demselben Haydn, der im Augenblick als simpler Schulknabe die in den Fenstern dieses kleinen Paradieses ausgelegten kleinen Schätze mit sehnsüchtigem Blicke musterte. —[5]

Wir wenden uns dem Unterricht im Kapellhause zu. Für den Knaben Haydn war dieses Haus in seinem Sinne allerdings, wie Fröhlich sagt[6], „eine hohe Schule der Musik", und wenn es auch nicht, wie zugleich versichert wird, „die größten Lehrer ihrer Zeit" waren, die ihn im Gesang und Instrumentenspiel unterrichteten und ihm namentlich in der Tonsetzkunst die nöthige Anleitung fehlte: so gestand Haydn doch selbst (Beil. II), daß er dort „nebst dem Studiren die singkunst, das Clavier und die Violine von sehr guten Meistern erlehrnte", wobei er namentlich noch hervorhob, daß er „sowohl bei St. Stephan als bei Hof mit großem Beifall" gesungen habe. Unter dem „Studiren" ist der nach damaliger Art nothdürftige Unterricht in Latein, Religion, Rechnen und Schreiben zu verstehen. Einen regelmäßigen systematischen Unterricht hat Haydn nie empfangen; er war sich, gleich seinem Bruder Michael, hierin selbst überlassen und blieb zumeist sein eigener Lehrmeister. Rochlitz[7] läßt

---

5 J. G. Binz, den Sohn, werden wir im Jahre 1809 als Schätzmeister des Haydn'schen Nachlasses fungiren sehen.

6 Allgem. Encyclopädie d. Wissenschaften u. Künste, herausg. von J. S. Ersch und J. G. Gruber. 1828. Section II. 3. Thl. S. 243 fg.

7 Für Freunde der Tonkunst, 1832, Bd. IV, S. 274.

Haydn hierüber beiläufig sagen: „Eigentliche Lehrer habe ich nicht gehabt. Mein Anfang war überall gleich mit dem Praktischen — erst im Singen und Instrumentenspiel, hernach auch in der Composition. In dieser habe ich Andere mehr gehört als studirt: ich habe aber auch das Schönste und Beste in allen Gattungen gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab. Und dessen war damals in Wien viel! o wie viel! Da merkte ich nun auf und suchte mir zu Nutze zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte und was mir als vorzüglich erschien. Nur daß ich es nirgends blos nachmachte! So ist nach und nach, was ich wußte und konnte, gewachsen."

Wie viel Haydn auf diese praktischen Uebungen hielt, haben wir schon früher gesehen; er empfahl sie jedem Tonsetzer; hatte er doch hierin bereits eine tüchtige Vorschule durchgemacht. „Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister", sagte er zu Griesinger (S. 119), „aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller; ich war kein schlechter Klavierspieler und Sänger, und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen." Auf das Studium des Gesanges, worin er ja bei Porpora die beste Schule durchmachte, legte Haydn besonders großen Werth und tadelte es stets, daß so viele Tonmeister componirten, die nicht singen gelernt hatten, „das Singen sei beinahe unter die verlorenen Künste zu rechnen und anstatt des Gesanges lasse man die Instrumente dominiren". [8]

Von seinen Lehrern sprach Haydn immer mit dankerfüllter Verehrung und, was Reutter betrifft, mit äußerster Behutsamkeit und nachsichtsvoller Achtung, so daß die Fragenden nähere Umstände errathen mußten und dabei, in selbst nachweisbaren Thatsachen, meistens fehlgingen. Als Haydn's Meister im Gesang werden Gegenbauer und Finsterbusch genannt; Ersterer dürfte ihn wohl auch auf der Violine unterrichtet haben. Beide Männer werden von Dies und Carpani gar nicht, von Griesinger (S. 9) im Vorübergehen doch wenigstens dem Namen nach erwähnt.

Der schon früher genannte (Joh.) Adam Gegenbauer [9],

---

8 W. A. Mozart u. Jos. Haydn. Versuch einer Parallele. S. 104.

9 Nicht zu verwechseln mit dem zu Kirchberg im Jahre 1764 geborenen

gebürtig von Altensteig (Allendsteig) in Nieder-Oesterreich, wurde bei St. Stephan im Jahre 1731 als untergeordneter Violinist angestellt. Im Jahre 1738 wurde er Subcantor an Stelle des abgetretenen Ferdinand Bindel[10] und rückte 1745 als erster Violinist-Accessist vor; in den Kirchen-Rechnungen erscheint er auch als Copist. Bei der Hofkapelle wird er im Jahre 1752 als Concert-Dispensator (Verwalter) und ebenfalls als Copist genannt. Sein jährlicher Gehalt betrug anfangs nur 100 Fl., aber sie dünkten ihm verlockend genug, die Jungfrau Maria Clara Muth als Gattin heimzuführen. Stets kränklich, mußte er endlich die Subcantor-Stelle im Jahre 1753 aufgeben und starb bald darauf, am 4. April 1754, im 51. Lebensjahre. Er hatte in Noth begonnen und endete in Noth; seine Witwe und der zehnjährige Sohn Johann Georg standen am Sarge und wußten nicht, womit sie die Leichenunkosten bestreiten sollten — es fehlte an Allem.

Ein kaum erfreulicheres Bild, was die ärmlichen Verhältnisse betrifft, bietet Haydn's zweitgenannter Lehrer Ignaz Finsterbusch — „ein eleganter Tenorist", wie ihn Griesinger nach Haydn's Aussage nennt. Und dieses Prädicat bezeichnet treffend, wie er in seinem Aeußern und seinen nobeln Passionen dem Meister in Erinnerung geblieben ist. Finsterbusch trat im Jahre 1724 als unbesoldeter Tenorist in die Hofkapelle und wurde im Mai 1730 mit 300 Fl. Gehalt angestellt. Obwohl ihm nach elf Jahren 100 Fl. zugelegt wurden, hatte er noch immer den geringsten Gehalt neben den gleichzeitig angestellten Tenoristen, von denen Gaetano Borghi jährlich 1800 Fl. bezog. Bei St. Stephan scheint Finsterbusch nur als Lehrer fungirt zu haben. Fux sagt, daß er beim Eintritt in die Hofkapelle eine ziemlich schwache Stimme und Brust gehabt habe, „obwohlen sonst die arth zu singen bey ihm gut ist". Trotz seiner Schwächlichkeit heirathete er frühzeitig und fand bei rasch sich vermehrender Familie sein Auskommen nicht. Nach dem Tode seiner ersten Frau im November 1740 führte er schon

---

Franz Xaver Gegenbauer, der 1771 als Sängerknabe in die Cantorei von St. Stephan aufgenommen wurde.

10 F. Bindel starb als Regens-Chori der Pfarrkirche St. Leopold in der Leopoldstadt am 12. Oct. 1745, alt 58 Jahre.

nach drei Monaten Maria Susanna, die Tochter des Violoncellisten der Hofkapelle, Johann Crammer, als zweite Frau heim. Er starb am 29. April 1753 als kais. Hof- und Kammermusikus im 49. Lebensjahre. Die Kaiserin unterstützte seine Witwe, die er fast mittellos hinterließ, durch Vergütung der Kranken- und Leichen-Unkosten und setzte ihr nebst dem eine Pension von 100 Fl. aus. Den einzigen Sohn übernahm ein Kloster in Ungarn. Unter den Kreisen, in denen Finsterbusch unterrichtete, wird auch das noch jetzt bekannte Haus Managetta genannt. Was die obige Bezeichnung „elegant" besagen will, verräth uns das Inventar seines Nachlasses: „Röcke und Westen mit massiv silbernen Knöpfen, Jagdanzüge, Stutzen, Hirschfänger, Flinten, Terzerole, türkische Pistolen, Weidmannstaschen und alles Nöthige zum Wachtelfang; ferner eine Sammlung Gemälde, bestehend aus Landschaften, Blumenstücken, vielen Porträts, darunter Kaiser Joseph I. und Prinz Eugen — also Jagdfreund und Kunstliebhaber und wohl auch selbst ausübender Maler. —

Wie wir früher schon erfuhren, wurde im Kapellhause kein Unterricht in der Compositionslehre ertheilt. Griesinger sagt (S. 10), daß sich Haydn erinnerte, in der theoretischen Musik nur zwei Lectionen von dem „braven" Reutter erhalten zu haben. Dies (S. 22) geht der Frage vorsichtig aus dem Wege, muß aber doch die vernachlässigten Studien eingestehen und läßt Reutter dabei so glimpflich wie möglich durchschlüpfen. „Sobald Joseph (sagt Dies) in seinem neu angetretenen Stande so viel Unterricht empfangen hatte, als nöthig war, die Pflichten eines Chorknaben zu erfüllen, erfolgte im Unterricht ein großer Stillstand, woran vielleicht die zu sehr überhäuften Geschäfte des Kapellmeisters Schuld waren." Beide Gewährsmänner aber, Dies und Griesinger, stimmen darin überein, daß es den Knaben gar bald mächtig antrieb, selbst zu schaffen. Auf jedem Blatt Papier, dessen er habhaft werden konnte, wurden mühsam fünflinige Netze gezogen und Notenköpfe neben- und übereinander aufgestapelt, denn Haydn glaubte damals, „es sei schon recht, wenn nur das Papier hübsch voll sei". So ertappte ihn Reutter einmal auch bei einem, sich mit zwölf und mehr Stimmen brüstenden Salve regina, lachte herzlich über die Figuren, die keine Kehle und kein Instrument hätte ausführen können, wie auch über die Einfalt des Knaben, so viele Stimmen be

wältigen zu wollen, ehe er noch im Stande sei, auch nur mit Zweien fertig werden zu können. „O du dummes Büberl" (schalt er ihn aus), „sind dir denn zwei Stimmen nicht genug?" Statt ihm aber diese zwei Stimmen führen zu lehren, gab er ihm den müheloſern Rath, die Vespern und Motetten, die in der Kirche aufgeführt wurden, zu variiren, welche Arbeiten dann der vielbeschäftigte Mann gelegentlich mag durchgesehen haben. „Das Talent lag freilich in mir" (sagte Haydn): „dadurch und durch vielen Fleiß schritt ich vorwärts." [11] Trotzdem ist nicht anzunehmen, daß die Entstehung von Haydn's erster Messe, F-dur, obwohl sogar, genauer bezeichnet, das Jahr 1742 angegeben wird, schon in diese Zeit fallen sollte; vielmehr wird dieselbe naturgemäßer in die 50er Jahre zu setzen sein. —

Einer Mitwirkung Haydn's bei etwaigen theatralischen Vorstellungen im Kapellhause wird nirgends Erwähnung gethan. Daß zwei seiner Mitschüler, Typer und Wittmann, zu einer ähnlichen außer Haus stattgefundenen Gelegenheit beigezogen wurden, haben wir früher bestätigt gesehen. Diesen Beiden können wir als Mitschüler Haydn's noch einen Dritten, den nachmaligen Altisten Vincenz Kneer anreihen. Er war nach Dlabacz's [12] Angabe im Jahre 1738 zu Klosterneuburg geboren, kam zuerst in die Singschule des Franz Witzig, Musikers im dortigen Stift der regulirten Chorherren und wurde (etwa im Jahre 1746) von Reutter als Sängerknabe aufgenommen. Neben Joseph und Michael Haydn sang er in der Charwoche vor Maria Theresia und ihrem Gemahl Franz I. die Lamentationen. Er wurde später ein vortrefflicher Baß-Sänger im Orden der barmherzigen Brüder und starb im Jahre 1808. (Privat-Mittheilungen bezeichnen auch einen Ignaz Gegenbauer, in den 60er Jahren Schullehrer in Tulln in Nieder-Oesterreich, als Mitschüler Haydn's. Es kann dieser jedoch kein Sohn des vorgenannten Gegenbauer gewesen sein, da dessen hinterlassener einziger Sohn, Johann Georg, beim Tode des Vaters, wie erwähnt, erst 10 Jahre zählte.) —

Die Masse Musik, die Haydn beim täglichen Kirchendienste

---

11 Griesinger, Biogr. Notizen, S. 10.

12 Hist. Künstler-Lexicon für Böhmen. Prag 1815 II. S. 77.

im Verlauf eines Decenniums in sich aufnahm, konnte nicht spurlos an einem obendrein so empfänglichen Gemüthe vorübergehen. Seine Domäne wurde allerdings vorzugsweise Symphonie und Quartett, in denen er seinen eigenen Weg ging, wogegen er in der größeren ersten Hälfte seiner Gesangswerke und selbst in seinen späteren besten Kirchenwerken sich nie ganz frei zu machen wußte von traditionellen Ueberlieferungen und nothgedrungenen Concessionen an den herrschenden Geschmack. Nichtsdestoweniger haben die meisten dieser Werke, einen Theil der kleineren so gut wie verschollenen ersten Kirchenstücke ausgenommen, ihre Lebenskraft bis auf den heutigen Tag bewährt und verdanken diese besonders ihrer klaren, abgerundeten Anlage, der sangbaren und wirkungsvollen Behandlung der Singstimmen und dem ungesuchten, frischen und kernigen Zuge, der sie durchströmt. Bemerkenswerth sind besonders so manche Chornummern, in denen der Einfluß der ernsten, gediegenen Werke eines Palotta, Tuma, Fux und Caldara (aus seiner früheren Zeit) unverkennbar hervortritt, nur daß sie der Meister gleichsam verjüngt wiederzugeben wußte.

Den Einladungen zu bürgerlichen Festlichkeiten, wobei die Sängerknaben passende Gesänge vortrugen, von den Festgebern bewirthet wurden und mitunter sogar Tafeldienste versahen, kamen die im Kapellhause knapp gehaltenen Schüler mit Leidenschaft entgegen. Auch Haydn, nachdem er einmal die Vortheile dieser Ausflüge kennen gelernt hatte, gewann eine erstaunliche Zuneigung zu ihnen und verdoppelte seinen Fleiß, als geschickter Sänger möglichst bekannt zu werden. Denn mit dem Wachsthum seiner kleinen Figur hielt auch sein Hunger gleichen Schritt, und um diesen zu stillen, stopfte er sich (wie er noch als Greis den Gebrüdern Prinster, seinen braven Waldhornisten, gestand) gar oft beim Aufwarten die Taschen voll Nudeln und ähnlichen Leckerbissen.

An Fleiß und Strebsamkeit von Haus aus gewöhnt, kam unserm Sängerknaben kein Opfer zu schwer an, wenn es galt in seinen Musikstudien Fortschritte zu machen. Obwohl bei Schelmstücken nicht der Letzte, verließ er doch seine Kameraden, die sich auf dem Friedhofe herumtummelten, um seine Aufgabe zu vollenden; oder er schlich sich in den Dom, sobald er die Orgel vernahm, deren Behandlung er nach Jahren, wie es

scheint, ohne jede weitere Anleitung selbst erlernte. Und wie er durch hübsche Stimme und guten Vortrag schon in seinem Geburtsorte und dann in Hainburg die Aufmerksamkeit auf sich zog, so fand er auch hier bei Hoch und Niedrig immer mehr Beifall. Einiges aus dieser Zeit erfahren wir von ihm selbst, müssen aber dazu in seinem Lebensgange weit vorgreifen. Die Esterházy'sche Kapelle war im Jahre 1808, ein Jahr vor Haydn's Tode, nach Wien gekommen, um bei einer Kirchenfeierlichkeit mitzuwirken. Bei dieser Gelegenheit machte sie, von Concertmeister Hummel und Anton Polzelli, Haydn's Lieblingsschüler, geführt, dem 76jährigen Greis in kleinen Abtheilungen ihre Aufwartung, wobei Haydn nicht unterließ, die fürstlichen Sängerknaben zu Fleiß und Frömmigkeit aufzumuntern. „Ich war auch 'mal so ein Sängerknab'" (redete er sie an), „der Reutter hat mich von Hainburg nach Wien mitgenommen zu St. Stephan. Ich war fleißig. Wenn meine Kameraden spielten, nahm ich mein Clavierl unterm Arm und ging damit auf den Boden, um ungestörter mich auf selbem üben zu können. Wenn ich Solo sang, bekam ich immer vom Bäcken dort neben der Stephanskirche ein Kipfel [13] zum Geschenk. Seid nur recht brav und fleißig und vergeßt nie auf Gott."

Noch nicht lange eingetreten ins Kapellhaus, hatte Haydn die Function beim Leichenbegängnisse des kais. Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux mitzubegehen. Fux war am 13. Febr. 1741 im 81. Lebensjahre verschieden und wurde zu St. Stephan in einer Gruft bei seiner ihm zehn Jahre vorausgegangenen Gattin beigesetzt. Haydn betrachtete dessen Würde wohl als die Höchste im Staat. Die Wiege dieses Hofkapellmeisters war eine Bauernhütte gewesen, und nun sang ebenfalls ein Bauernjunge am Sarge dieses Mannes das Libera, ihn vielleicht beneidend um die im Leben eingenommene hohe Rangstufe und nicht ahnend, daß er selber bahnbrechend einst zu weitstrahlendem, unvergänglichem Ruhme gelangen sollte. Für Haydn aber war dieser Todesfall insofern von Bedeutung, als die daraus folgende Erweiterung der Amtsbefugnisse Reutter's auch rückwirkend auf die häufige Verwendung Haydn's bei der Hofkapelle wurde. —

13 Bäcken — Provincialismus für Bäcker; Kipfel — ein Mundgebäck.

Dieser Trauerceremonie folgte in wenig Wochen ein von Stadt und Land mitempfundenes frohes Ereigniß, das dem Knaben zum erstenmale den Anblick einer festlich beleuchteten Stadt bot. Es war dies am 13. März 1741, an welchem Tage in den Straßen Wiens eine freudig erregte Volksmenge wogte und die Burg ringsum von Jubelruf ertönte, denn die Monarchin hatte nach dem rasch sich folgenden Verlust zweier Töchter den ersten Sohn und Thronerben, den nachmaligen Kaiser Joseph II., geboren. In noch größerem Maßstabe wiederholte sich die Beleuchtung am 23. und 24. April, als die in jugendlicher Anmuth prangende Herrscherin zum erstenmale nach ihrer Entbindung und nach feierlicher Vorsegnung durch den päbstlichen Nuntius Paolucci, begleitet von den Erzherzoginnen Maria Anna und Maria Magdalena, im offenen Wagen ausfuhr, um unter den herzlichsten Vivatrufen ihres Volkes die ihr zu Ehren errichtete Triumphpforte am Hof und die glänzende Beleuchtung der öffentlichen und Privatgebäude in Augenschein zu nehmen. Auch die Geburt des zweiten Erzherzogs, Karl Joseph (1. Febr. 1745) wurde am 14. März in ähnlicher Weise gefeiert und eine noch größere Festlichkeit fand statt am 28. Oct. desselben Jahres bei der Rückkunft der Majestäten von Frankfurt a./M., wo Franz von Lothringen, Gemahl und Mitregent Maria Theresia's, am 13. Sept. als deutscher Kaiser gekrönt worden war. Auf 32 Schiffen war der Hof sammt Gefolge auf der Donau herabgelangt und hielt in Wien, die verschiedenen in den Hauptstraßen errichteten Triumphbögen passirend, seinen Einzug. Bei der allgemeinen Stadt-Illumination zeichnete sich diesmal namentlich das Rathhaus aus durch viele Hunderte farbiger Lampions und eine Reihe großer Transparent-Pyramiden. Diese Feste wurden natürlich auch im Dome durch Hochamt und Te Deum verherrlicht. In Haydn aber legten solche Scenen gleichsam den ersten Keim zu jener, von ihm bis zum letzten Athemzug bewahrten unverbrüchlichen Anhänglichkeit an das Kaiserhaus, der er ja in dem tief empfundenen Kaiserliede so beredten Ausdruck zu geben wußte.

Die in die 40er Jahre fallende Neugestaltung des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn bei Wien gab Veranlassung zu einer ergötzlichen Begebenheit in Haydn's Sängerzeit, denn es wurde ihm hier von Seite seiner Kaiserin eine Auszeichnung zu

Theil, die ihm unvergeßlich blieb und für die er noch nach Jahren als Kapellmeister und bereits berühmter Mann bei der hohen Frau sich zu bedanken nicht unterließ. Aus den Trümmern eines durch die Türken im Jahre 1683 zerstörten Jagdschlosses hatte Kaiser Leopold I. für seinen Sohn und Nachfolger Joseph I. einen Landsitz erbauen lassen, der aber erst unter Maria Theresia' seine jetzige Gestalt erhielt. Die Ausführung dieses neuen Schloßbaues geschah eben jetzt nach dem Plane des kaiserlichen Hofarchitekten Freiherrn von Pacassi. Das Wiener Diarium spricht auch schon im Januar 1743 von der Auszierung des Schlosses und gleichzeitigen Anlegung der großen Allee von hier nach dem früher von Kaiser Karl VI. bevorzugten Laxenburg. Schönbrunn[14] wurde nun der Lieblingsaufenthalt der jugendlichen, kaum zur Regierung gelangten Maria Theresia, wo sie häufig, von allen Seiten bedrängt, in der nahe dabei gelegenen Marianischen Gnadenkirche zu Hietzing für das Wohl ihres Reiches betete und Trost und Stärkung im Gebete suchte.

In den Pfingstfeiertagen des Jahres 1745 war der kaiserliche Hof wieder in Schönbrunn und wurde die Musik beim Gottesdienst durch Mitglieder der Hofkapelle und des Chores bei St. Stephan ausgeführt. Die Sängerknaben, ihrer Amtspflicht enthoben, nutzten die Gelegenheit, sich freier bewegen zu können, weidlich aus, durchstreiften den jungen Park und kletterten auf den noch aufgestellten Baugerüsten jubelnd und lärmend von Stock zu Stock. Einer aber unter ihnen trieb es am ärgsten: Allen voran, eiferte er seine Kameraden durch sein Beispiel immer wieder von Neuem an. Wiederholt, aber immer vergebens, hatte die Kaiserin, von ihren Fenstern aus das waghalsige Treiben bemerkend, Befehl gegeben, den Jungen das Herumklettern zu untersagen. Endlich wurde ihr die Sache zu arg; als die Wildfänge sich abermals blicken ließen und gerade im besten Zug waren, wurde Hofkapellmeister Reutter herbei befohlen und die Kaiserin bezeichnete ihm voll Eifer namentlich

---

14 Beschreibung des kais. Lustschlosses Schönbrunn. Wien 1805. Metastasio, der gern daselbst verweilte, besang es in der Ode „La delicioza imperial Residenza di Schonbrunn". Vienna 4to Pubblicata colle Stampe del Ghelen nel 1776. Siehe auch Opere del Sig. Abate Pietro Metastasio. Nizza 1783. Tomo X. p. 376 seq.



einen blonden Dickkopf als den eigentlichen Rädelsführer. „Das ist der Sepperl"! rief der Kapellmeister, dem Buben mit dem Finger drohend. „ „Nun, so laß Er ihm einen recenten Schilling aufmessen" ", befahl die Kaiserin, und Reutter sorgte dafür, daß diese allergnädigste Auszeichnung gewissenhaft befolgt wurde.

Nichtsdestoweniger war Reutter mit Sepperl's Leistungen im Singen so zufrieden, daß er dem Vater, der sich bei ihm nach der Aufführung seines Sohnes erkundigte, geradezu erklärte: wenn er auch zwölf Söhne hätte, wolle er doch für Alle sorgen. Dieser Ausspruch und wohl auch die Anregung theilnehmender Freunde mögen den Vater bestimmt haben, auch seinen zweitältesten Sohn, Johann Michael, für den Musikerstand zu bestimmen. Angenommen, daß er ebenfalls nach üblichem Brauch das achte Lebensjahr erreicht haben mußte, wird es etwa im Herbst 1745 gewesen sein, daß Joseph die Freude erlebte, seinen Bruder Michael, den er überhaupt noch gar nicht persönlich kannte, als Sängerknaben im Kapellhause aufgenommen zu sehen. Er hatte nun Jemand, mit dem er von der Heimath, von Vater und Mutter reden konnte, und, was ihm besondere Genugthuung gewährte, der Bruder wurde ihm bald in einzelnen Lehrgegenständen zur Nachhülfe anvertraut. Ohne die nöthigen Vorkenntnisse konnte Michael ins Kapellhaus nicht eingetreten sein, doch fehlen darüber positive Anhaltspunkte. Nicht einmal die mit vieler Wärme von Michael's Verehrern geschriebene Broschüre [15], welcher nachfolgend zum Theil das Nöthige entnommen ist, giebt genügenden Aufschluß. Das Einzige und nicht Unwahrscheinliche, was sich über Michael's musikalische Vorbereitung vermuthen läßt, wurde S. 24, in der Anmerkung No. 6, mitgetheilt.

Michael mußte Reutter um so willkommner gewesen sein,

---

15 Biogr. Skizze von Michael Haydn (von Schinn und Otter). Salzburg 1808. Dies (S. 24) läßt auch den Bruder Johann ins Kapellhaus wandern und von Joseph unterrichten. Das ist ein Irrthum. Johann wurde erst im Jahre 1743 geboren, hätte also erst in einer Zeit eintreten können, in welcher Joseph längst schon das Kapellhaus verlassen hatte. Thatsächlich aber kam Johann, soweit die Nachrichten lauten, erst ums Jahr 1800 vorübergehend nach Wien. Griesinger erwähnt der Aufnahme Michael's gar nicht. Andere lassen Michael ins Jesuiten-Seminarium eintreten.

als er eine wohlklingende, drei Octaven (von f bis zum dreigestrichenen f) umfassende Sopranstimme besaß und der ältere Bruder ohnedies sich den Jahren näherte, in denen er der Zeit durch mutiren seinen Tribut zahlen mußte. Auch Michael hatte Reutter's heftiges Temperament oft zu fühlen und er erinnerte sich der empfangenen Züchtigungen noch sehr wohl, als er zu Ende der 90er Jahre Wien besuchte. Scherzend sagte er zu den ihn begleitenden Freunden, indem er im Vorübergehen auf das Kapellhaus deutete: „In dem lieben Hause habe ich manches Jahr hindurch wöchentlich einen Schilling bekommen.“ Den Salzburger Nachrichten zufolge (die dabei aber wohl der Zeit etwas vorauseilen) suchte sich Michael frühzeitig eine weit vielseitigere Bildung anzueignen, als sein älterer Bruder; er wurde der lateinischen und italienischen Sprache vollkommen inne, war in der klassischen und vaterländischen Literatur zu Hause, studirte eifrig Geschichte und las mit Vorliebe Reisebeschreibungen. Einen gewissen Hang zur Bequemlichkeit, von dem noch Mozart zu erzählen wußte, ersetzte er später durch verdoppelten Fleiß. Composition betrieb er schon im Kapellhause eifrig, obwohl auch er darin sich selbst überlassen war. Aber auch anregend auf die Mitschüler wußte Michael zu wirken, indem er, nach Originalität trachtend, unter ihnen ein eigenes Kunstgericht einsetzte, durch welches jedes Plagiat entdeckt und verdammt werden sollte. Auf der Orgel konnte er bald den Organisten bei St. Stephan substituiren, wofür er allemal einen Groschen Entgeld erhielt, bald aber, im Gefühl seiner zunehmenden Fähigkeit, voll Stolz erklärte, fortan sich nur für sieben Kreuzer dieser Mühewaltung zu unterziehen, welche Summe ihm dann auch willig zugestanden wurde.

Als ausübender Sängerknabe wird Michael ausdrücklich erwähnt beim Leopoldsfeste, das, wie alljährlich, auch im Jahre 1748 in dem an der Donau, nahe bei Wien gelegenen regulirten Chorherrnstift Klosterneuburg gefeiert wurde und wohin sich, ihrer Gewohnheit gemäß, die Kaiserin von Schönbrunn aus Donnerstag den 14. November hinbegab, begleitet von ihrem hohen Gemahl Franz I., Herzog Karl und Prinzessin Charlotte von Lothringen und dem benöthigten Hofstaate. Sie hörte an diesem Tage die Vor-Vesper, nahm im landesfürstlichen Stiftsgebäude das Abendessen und übernachtete daselbst in den

prachtvoll hergerichteten Kaiserzimmern. Am fünfzehnten, dem eigentlichen Festtage des Schutzpatrons von Nieder-Oesterreich, verrichtete Maria Theresia ihre Andacht beim Grabe des heil. Leopold, wohnte dem feierlichen Hochamte bei, speiste Mittags im Stiftsgebäude an öffentlicher Tafel unter einem Baldachin unter Aufwartung des Prälaten und aller Stiftsgeistlichen und des hohen Adels, besuchte Nachmittags die Schatzkammer, die Kunst- und Naturalien-Sammlungen, die reiche Bibliothek und Bildergalerie und fuhr nach beigewohnter Vesper wieder nach Schönbrunn zurück. Die Kirchenmusik wurde bei dieser Gelegenheit durch die kaiserliche Hofkapelle unter Reutter's Direction besorgt, und die Kaiserin, die gleich ihren Vorfahren selbst musikalisch gebildet war und namentlich im Gesange so Vorzügliches leistete, daß sie einst den berühmten Sänger Senesino durch ihren seelenvollen Vortrag zu Thränen gerührt hatte, widmete der musikalischen Aufführung diesmal besondere Aufmerksamkeit. Namentlich fesselte sie das schön ausgeführte Solo eines Sängerknaben um so mehr, als es ihr in letzter Zeit nicht unbemerkt geblieben war, daß es mit der von ihr oft gerühmten Stimme des bisherigen Solisten, unsers Joseph, bereits abwärts ging, denn er begann zu mutiren und zwar so auffallend, daß Reutter von der Kaiserin den scherzhaften Vorwurf hören mußte, der Gesang des jungen Haydn sei eher ein Krähen zu nennen. Reutter hatte den Wink verstanden und ließ die Solistenstelle durch den jüngern Bruder Michael einnehmen, der nun ein Salve Regina mit solchem Zauber sang, daß er vor beiden Majestäten erscheinen mußte, die ihn belobten, sich nach seiner Herkunft erkundigten und ihm vierundzwanzig Ducaten einhändigen ließen. Von Reutter befragt, was er mit so vielem Gelde anfangen wolle, antwortete der Knabe ohne langes Besinnen: „Unserm Vater, dem vor kurzem ein Thier gefallen, will ich die Hälfte schicken; die andere Hälfte aber bitte ich Sie, mir aufzubewahren, bis sich auch meine Stimme bricht." Reutter nahm das Geld, vergaß aber, es je wieder zurückzugeben. [16]

---

16 Vergl. Dies, S. 27. Die biogr. Skizze von Michael Haydn sagt (S. 6) dagegen nur, daß Michael aus den Händen des kais. Paares 24 Ducaten erhielt, mit der Aufforderung, sich sogleich eine Gnade auszubitten,

Joseph sah sich also durch seinen jüngern Bruder zurückgesetzt. Die Besorgniß, daß ihm seine Stimme, die bereits wie auf einer Kante in Doppeltönen hin und her wankte, bald gänzlich den Dienst versagen werde, mußte ihn mit Angst und Trauer erfüllen. In dieser Trübsal soll ihm von Reutter bedeutet worden sein, daß es ja ein Mittel gäbe, seine Stimme nicht nur wieder herzustellen, sondern ihren Werth an Umfang, Biegsamkeit und Wohllaut sogar zu erhöhen. Reutter durfte ja nur auf die Hofkapelle hinweisen, die im Augenblick noch nahezu ein Dutzend Castraten (Sopranisten und Contraltisten) zählte. Mochte nun der Vater durch Joseph selbst oder durch Reutter darüber verständigt und um seine Ansicht und etwaige Einwilligung befragt worden sein, oder kam ihm von anderer Seite die Sache als eine etwa schon geschehene zu Gehör — genug: er machte sich schleunigst auf den Weg nach Wien und betrat das Zimmer des Sohnes, in größter Besorgniß, etwa schon zu spät zu kommen, mit der naiven Frage herauspolternd: „Sepperl! thut dir was weh? Kannst du noch gehen?" Hocherfreut, noch zu rechter Zeit das Messer von ihm abgewendet zu haben, protestirte er gegen jedes weitere Ansinnen dieser Art, worin ihm auch ein zufällig anwesender Castrat vollkommen beistimmte. Ohne diese kräftige Einsprache des Vaters wären wir demnach nahe daran gewesen, die zweifelhafte Bereicherung um einen weitern primo uomo oder Musico (wie ihn die italienische Umgangssprache in zarter Weise bezeichnet) mit dem Verluste eines Begründers unserer neueren Instrumentalmusik theuer genug erkauft zu haben. [17] —

---

worauf Michael blos um die Erlaubniß bat, die Hälfte seinem armen, guten Vater schicken zu dürfen.

17 Die Wahrheit dieser Anekdote wird ebenso oft verneint wie beglaubigt. Carpani (p. 280) hält sie für unwahrscheinlich. Le Breton und Framery stützen sich auf Pleyel's Aussage. Die Allg. Mus. Ztg. (1811, S. 149) widerlegt Le Breton und bestreitet gleich Carpani die Möglichkeit der dabei nothwendigen Operation auf deutschem Boden und in Wien, gleichsam unter den Augen einer sittlich strengen Regentin (was allerdings nicht ausschlösse, daß man ja Haydn hätte ganz einfach nach Italien schicken können). Griesinger wiederum (S. 11) erzählt den Vorfall, führt den Vater sogar selbstredend ein und sagt zum Schlusse: „Die Wahrheit dieser Anekdote wurde mir durch Personen verbürgt, denen sie Haydn öfters erzählt hatte." Daß sich

Das am 22. des Weinmonats 1749 abgehaltene Priester-Jubiläum des Cardinal-Erzbischofs Kollonicz [18] mag wohl das letzte Fest gewesen sein, dem der nun im Jünglingsalter stehende Haydn als ausübender Sänger beigewohnt haben dürfte. Es ist nicht unwichtig, sich die Eindrücke, welche die andächtige Gemeinde bei Gelegenheit großer kirchlicher Feste empfängt, zu vergegenwärtigen, diese reiche, die Sinne wahrhaft berauschende Entfaltung des vollen Glanzes der kirchlichen Macht, zu deren Verherrlichung Haydn selbst fast ein halbes Jahrhundert später durch seine großen Messen so wesentlich beitrug. Haben wir früher nur summarisch von ähnlichen Festen Notiz genommen, folgen wir für diesmal, wo wir zugleich vom Dome Abschied nehmen, etwas eingehender den einzelnen Momenten der seltenen Feier einer Secundiz. [19]

Die mächtigen Klänge der großen Domglocke, die den Morgen am 22. October begrüßten, ermahnten alle zum Feste befohlenen Ordensgeistliche und Pfarrer, sich in der erzbischöflichen Residenz einzufinden, wohin sich auch die höheren geistlichen Würdenträger und der Stadt-Magistrat begaben. Die hier Versammelten zogen hierauf um 9 Uhr in Procession unter dem

---

Haydn, wie ebenfalls behauptet wird, bei guter Laune einen Scherz erlaubt habe, ist undenkbar. Was Pleyel betrifft, vergesse man nicht, daß er längere Zeit mit Haydn unter einem Dache wohnte und in der Wärme des täglichen Umganges Manches aus des Meisters Mund vernahm, was diesem eben nur in unabsichtlicher Weise Aug' gegen Auge entschlüpfte.

18 Sigismund Graf von Kollonicz wurde 1699 zum Priester geweiht und hielt in Wien sein erstes Meßopfer bei den Karmelitern zu St. Joseph. Der Reihe nach Domherr zu Gran, Titular-Bischof zu Skutari, wirklicher Bischof zu Waizen, wurde er 1716 von Kaiser Karl VI. als Bischof nach Wien berufen, wo er im folgenden Jahre am 13. Mai den Taufact bei der nachmaligen Kaiserin Maria Theresia verrichtete. Im Jahre 1723 begrüßte Wien in ihm den ersten Erzbischof, und 1727 ernannte ihn Pabst Benedikt XIII. zum Cardinal. Er starb, der letzte aus seiner Familie, am 12. April 1751 im 75. Lebensjahre „reich für die Armen und arm für sich, wiewohl er reich war". Sein Leichnam ruht im Dome, wo ihm ein prächtiges Grabmal in Alabaster und Marmor, Brustbild vom Bildhauer Raphael Donner, in der großen Fraukapelle errichtet wurde. (Siehe Beschreibung der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan in Wien. 1779. (von Ogesser.) S. 246.

19 Die ausführliche Beschreibung giebt das Wiener Diarium 1749, Nr. 86 und 87.

Glockengeläute sämmtlicher Kirchen Wiens in folgender Ordnung in den Dom: Die Bewohner des Armenhauses und einige Bruderschaften; die Geistlichkeit der Stadt- und Vorstadt-Pfarreien nach ihrer Rangordnung; die Dienerschaft und die Hausbeamten Sr. hochfürstlichen Eminenz; die Consistorialräthe; zwei Chöre Trompeter und Pauker; dem Pfarr-Kreuze folgend: die sämmtlichen Mitglieder des unter dem Ehrengreis erbauten großen Cur- und Chorhauses (die Cur-Kapläne, Beneficiaten und Curaten unter ihrem Chormeister, Consistorialrath Dr. Joh. Baptist Dembser); dem erzbischöflichen Kreuze folgend: das Metropolitan-Capitel (12 theologische Doctoren und infulirte Prälaten) mit der Cappa magna angekleidet; die als Assistentes honorarii fungirenden Ordens-Prälaten von Klein-Mariazell, St. Dorothee, Klosterneuburg, Heiligenkreuz, Göttweig und Melk; sieben Bischöfe: Graf Esterházy (von Neutra), Graf Salm (von Tourna), Baron Klobusizky (von Agram), Graf Halleweil (von Neustadt), Graf Zichij (von Raab), Graf Engel (von Belgrad), Franc. Ant. Marxer (von Chrysopolis); der Erzbischof von Colosca Graf Csacky, und der Erzbischof und Bischof von Waizen Graf Althann, Beide mit Mantelet, Rochet und Mozzet angethan; der Cardinal-Erzbischof selbst in vollem Ornate; der Bürgermeister von Wien, Andreas Ludwig Leutgeb; Stadtrichter Jos. Koffler; der gesammte Stadtrath und das k. k. Stadt- und Landgericht. — In der oberen Sacristei angelangt, wurden die Erzbischöfe, Bischöfe und Prälaten mit den Pluvialen angekleidet und mit der Inful bedeckt und begaben sich sodann, sämmtlich versehen mit am Arme getragenen, reich geschmückten Kränzen (der Cardinal mit einem von der Kaiserin verehrten Kranz aus purem Golde) zum Kirchenthor beim Prim-Glöckchen und empfingen daselbst mit dem üblichen Asperges und darauffolgendem Veni sancte Spiritus beide Majestäten, den 8jährigen Erzherzog Joseph, Erzherzogin Maria Anna (Schwester der Kaiserin) und Prinzessin Charlotte (Schwester des Kaisers Franz). Der Hochaltar funkelte in hundertfältigem Kerzenglanze und den ganzen Dom erhellte das Lichtmeer zahlreicher krystallener Kronleuchter, und alle Altäre prankten im Schmucke auserlesener Blumen und Sträucher. Beim Hochamte assistirte die sämmtliche genannte hohe Geistlichkeit nach ihrer Rangordnung und jeder Bischof und Prälat hatte seinen besonderen Geistlichen zur Bedienung.

Der Kelch, dessen sich der Cardinal bediente, war mit einem aus purem Silber getriebenen Kranze geschmückt, ein Geschenk der Königin von Portugal. Nach vollendetem Hochamte, dessen musikalischen Theil die Hofkapelle besorgte, intonirte Se. Eminenz das Te Deum und verfügte sich sodann mit der hohen Geistlichkeit in das kaiserliche Oratorium, daselbst den allerhöchsten Herrschaften den Segen ertheilend, worauf dann der junge Erzherzog in die kaiserliche Burg zurückkehrte. Nachdem der Cardinal-Erzbischof in der unteren Sacristei die Pontificalien abgelegt hatte, empfing er die Majestäten und deren hohes Gefolge beim Ausgang des Oratoriums und ging mit ihnen zu Fuß in die erzbischöfliche Residenz, wo sie nun seine Gäste waren. An der Tafel saßen ferner noch die Minister und einige Hof- und bürgerliche Damen, im Ganzen 41 Personen. Noch vor der Tafel überbrachte der Obristkämmerer Graf Khevenhüller im Namen beider Majestäten dem Jubilar ein mit Smaragden und Brillanten besetztes Pontifical-Kreuz und einen gleich kostbaren Ring. Die Tafel (versichert das gewissenhafte Wiener Diarium) war ungemein prächtig, absonderlich aber das Desert. Nach etwa vierstündigem Aufenthalte kehrte der kaiserliche Hof nach dem Lustschlosse Schönbrunn zurück. Am folgenden Tage gab der Cardinal noch den versammelten Bischöfen, Prälaten, dem Domcapitel und einigen Cavalieren eine glänzende Tafel. —

Haydn's Tage im Kapellhause waren gezählt. Die absprechende Aeußerung seiner Kaiserin hatte ihm gewissermaßen den Gnadenstoß gegeben. Er stand nun im achtzehnten Lebensjahre; mit seiner gebrochenen Stimme war er ganz unfähig, als Chorsänger weiter zu dienen; ihn etwa als Violinspieler zu verwenden, scheint Niemandem, auch Reutter nicht, eingefallen zu sein. Jedenfalls konnte dieser sein Gewissen damit beschwichtigen, daß er ja, trotz der dem Vater gegebenen Versprechungen, seiner Instruction nach eigentlich nicht verpflichtet war, zu Haydn's weiterem Fortkommen behülflich zu sein. Der arme Mensch wurde ihm nachgerade lästig und er wartete nur eine passende Gelegenheit ab, seiner ohne Umschweife los zu werden. Diese Gelegenheit bot sich unerwartet schnell und Haydn selbst

gab die nächste Veranlassung dazu. Obwohl längst über die Kinderjahre hinaus, aber voll lebhaften Temperaments, erging er sich noch immer gerne in Neckereien und muthwilligen Streichen. Da spielte ihm sein böser Dämon zu rechter Zeit das Werkzeug in die Hand, seinem Schicksale eine entscheidende Wendung zu geben. Eine neue Scheere hatte den Hausrath der Schule vermehrt und ihre Tauglichkeit mußte natürlich an allen nächstliegenden Gegenständen erprobt werden; auch der Zopf eines im Schulzimmer in der Vorderbank sitzenden Mitschülers schien Haydn ein passendes Object. Der Zopf fiel und der Thäter wurde bei Reutter verklagt und dieser verurtheilte ihn augenblicklich zu Stockschlägen auf die flache Hand Vergebens flehte Haydn um Nachsicht und Abänderung dieser entehrenden Strafe; aufs äußerste getrieben, erklärte er endlich schamerfüllt, lieber gleich aus dem Kapellhause austreten zu wollen. „Da hilft nichts" (herrschte der rauhe Vorgesetzte) „du wirst zuerst geprügelt und dann — Marsch!" [20] —.

---

20 Auch diese Anekdote wird mehrfach bestritten. Griesinger erwähnt derselben gar nicht und widerspricht (ohne sich zu nennen) Le Breton in der Allg. Mus. Ztg. (1811, Nr. 8), dagegen Letzterer behauptet, Neukomm habe die Anekdote von Haydn selbst erzählen hören. Dies ebenfalls erzählt sie ausführlich S. 28.

5.

Chronik.

Wien in den Jahren 1740 bis 1766.[1]

Wir sind bei einem wichtigen Lebensabschnitte Haydn's angekommen. Bisher hatte er mit der Außenwelt nichts zu schaffen, sie konnte auf ihn keinen Einfluß nehmen. Nun sollte dies anders werden: jede Begegnung konnte auf seine weitere Lebensrichtung bestimmend einwirken. Er selbst scheint nicht dazu geschaffen gewesen zu sein, in das Räderwerk seiner Bestimmung energisch einzugreifen. Herumgestoßen von einer Misère in die andere, kämpfte er in den besten Jahren seiner Jugend mit der bittersten Noth, mit der Sorge ums tägliche Brod. Immer aber war und blieb es sein Streben, mit zähem Fleiß und unverdrossener Ausdauer zur Bereicherung seiner Kenntnisse in der ihm heiligen Kunst all' seine Kräfte aufzubieten. Bevor wir nun die weiteren Erlebnisse Haydn's verfolgen, wird es nöthig sein, uns den erweiterten Boden, den unser Held im Begriffe steht zu betreten, wenigstens soweit dies die damaligen musi-

---

1 Quellen: Chronologie des deutschen Theaters. 1775. (Leipzig, von Christ. Heinrich Schmid.) — Geschichte des gesammten Theaterwesens in Wien (von Jos. Oehler), Wien 1803. — Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen in Wien, von J. H. F. Müller, 1773. — Geschichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne, von ebendemselben, Wien 1776. — Abschied von der k. k. Hof- und Nationalbühne, von ebendemselben, Wien 1802. — Monatsschrift für Theater und Musik. Wien, 4. Jahrg., 1858 („Zur Geschichte der kais. Hostheater in Wien" [von Dr. Jos. Bacher]). — Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne. Vienne 1757. — Wiener und Gothaer Theater-Almanache. — Wiener Diarium. — Aufzeichnungen von Dr. Leopold Edlen von Sonnleithner. — Eigene Aufzeichnungen. — Weitere Quellen sind an Ort und Stelle angegeben.

kalischen Zustände Wiens betrifft, in einem allgemeinen Ueberblicke zu vergegenwärtigen. Wenn diese nun auch in der nächsten Zeit auf Haydn keinen geradezu wesentlichen Einfluß ausübten, gewinnen wir doch durch deren Kenntnißnahme für unsere Hauptfigur den so nothwendigen Hintergrund, der uns die Zeit, aus der Haydn hervorging, die Factoren, die er zu seiner künstlerischen Entwickelung vorfand, und den gegenseitigen späteren Gewinn besser verstehen lehren wird.

Die mittleren Jahre des vorigen Jahrhunderts boten, die Musik im Weichbilde Wiens betreffend, nur noch die schwachen Ausläufer einer Periode, wie sie unter den früheren Herrschern Oesterreichs, Leopold I., Joseph I. und Karl VI. nicht glänzender gedacht werden kann. Die erntere Zeit erheischte nun energische Einschränkungen; die überaus kostspieligen italienischen Opernvorstellungen in der Favorite [2] und im ehemaligen Opernhause (spätere Redoutensaal) erreichten eben ihr Ende; die kaiserliche Hofkapelle, vorher so blühend, sank tiefer und tiefer; die Fasten-Oratorien in der Hofburgkapelle waren eingegangen und ebenso die früher auf dem inneren Burgplatz veranstalteten Serenaden mit mythologischen Aufzügen. Doch fand sich mancher Ersatz: ein neues Theater; jedermann zugängliche Concerte in Form von Akademien; gesteigerte Musikliebe des hohen Adels; die Musikkapelle eines kunstsinnigen Prinzen; Beiziehung von Männern wie Hasse, Jomelli, Traetta, Gius. Scarlatti, Gaßmann, Porpora und Gluck.

Von wesentlichem Einflusse aber war die das Kaiserhaus noch immer beseelende Vorliebe für die Tonkunst. Dies geistige Erbtheil ihrer Vorfahren trug Maria Theresia auch auf ihre Kinder über, bei deren Erziehung für eine musikalische Ausbildung namentlich vorgesorgt war. Wagenseil, Jos. Steffan und der Hoforganist Wenzel Birk (Pürkh) unterrichteten am Hofe in Clavier, Mancini aus Bologna (gest. 1804) in Gesang. Unter seinen acht kaiserlichen Schülerinnen zeichneten sich Erzherzogin Maria Amalia (spätere Herzogin von Parma) und Maria Elisabeth durch Stimme und Geschick am meisten

2 Kais. (neue) Favorite, ehemal. Lustschloß, jetzige Theresianische Ritterakademie auf der Wieden, Vorstadt Wiens. (Die alte Favorite war im Augarten in der Leopoldstadt.)

aus. Es war Sitte bei Hofe, daß die Kinder am Namens- und Geburtsfeste der hohen Eltern allein oder auch im Verein mit Hofdamen und Cavalieren eigens für diesen Zweck componirte Cantaten und Opern von Wagenseil, Reutter, Bonno, Gluck, Hasse u. A. in den Gemächern der Burg, Schönbrunn und Laxenburg „auf geheimer Schaubühne" (d. i. nicht öffentlich) ausführten, die dann auch häufig von den kaiserl. Operisten im Theater gesungen wurden. Die Vorliebe des nachmaligen Kaisers Joseph II. für Musik ist bekannt; er war im Gesang, auf dem Clavier und Violoncell sehr wohl unterrichtet, hatte Geschmack und Einsicht und besaß die glückliche Gabe, jede Kunstbestrebung mit Eifer aufzufassen und mit einer gewissen Gewandtheit zu beurtheilen. Frühzeitig nahm er Theil an den heiteren und belehrenden Kunstübungen bei Hofe; begrüßte, kaum erst sieben Jahre alt, seinen hohen Vater an dessen Geburtstage mit einem italienischen Gedicht von Metastasio [3] und producirte sich ein Jahr später (Dec. 1749) mit seinen Schwestern Maria Anna und Marie Christine und einigen Hofdamen und Cavalieren mit einer „kleinen teutschen theatralischen Vorstellung" vor beiden Majestäten und der Prinzessin Charlotte (Schwester des Kaisers). Diese Vorstellung wurde im Januar 1750 wiederholt. (Wien. Diar.) Es war dies einer der seltenen Fälle, daß die kaiserlichen Kinder zu ihren theatralischen Spielen sich der Muttersprache bedienten. [4] — Die beiden Theater (nächst der Burg und dem Kärnthnerthore) besuchten beide Majestäten, Prinzessin Charlotte und ihr Bruder Herzog Karl Alexander von Lothringen von Schönbrunn aus sehr häufig, manchmal sogar beide Theater an ein und demselben Abend. —

Speiste der kaiserl. Hof, unter Aufwartung des päbstlichen

---

3 Opere del Signor Abate Pietro Metastasio. Nizza 1783. Tomo X. p. 359.

4 Wir finden diesen Fall vordem nur ein einzigesmal erwähnt. Im Jahre 1690 wurde bei Hofe aufgeführt: „Die Erstlinge der Tugend in dem noch unmündigen Cato von Utica vorgestellt." Deutsches Schauspiel mit Spielen und Tänzen in einer Abtheilung. — Deutsch vorgestellt von Erzherzog Joseph (nachmals Kaiser Joseph I.), Erzherzog Karl und andern Mitgliedern des kais. Hauses nebst Cavalieren und Damen. (Dichter und Tonsetzer sind nicht genannt.)

Nuntius, der Botschafter und des hohen Adels öffentlich in der Ritterstube in der Burg oder in den beiden Lustschlössern, so durfte auch eine „virtuose" Tafelmusik (vocal und instrumental) nicht fehlen, wobei sich die Mitglieder der Hofkapelle und der Oper oder zufällig in Wien anwesende fremde Künstler hören ließen. Bis in die Mitte der 60er Jahre sind u. A. genannt: die Violin-Virtuosen Ferrari, Ditters[5], Lolli und der zwölfjährige Lamotte; der Flötist Besozzi; die Sängerin Pillaia, die kais. Hof- und Kammersängerin Frau Anna d'Ambreville (Perroni); die Sänger Galieni, Tibaldi und Fabris.

In den 50er Jahren werden die Berichte über Theaterbesuche und Hof-Tafelconcerte immer spärlicher; die politisch getrübten Verhältnisse machten Sang und Klang verstummen. Selbst die vordem häufigen pompösen Schlittenfahrten unter dem Klange lustiger Waldhornmusik waren eingestellt. Erst im Jahre 1760 regt es sich wieder, und mit den Tagen der Vermählung des Erzherzogs Joseph kehrte auf einige Zeit das frohere Leben wieder ein.

Am 4. Oct. 1743 fand in dem neuerbauten Schlosse Schönbrunn die erste Hoffestlichkeit statt, indem Maria Theresia den Namenstag ihres hohen Gemahls beging. Schloß und Park waren zum erstenmale aufs prächtigste erleuchtet; fantastische Aufzüge durchkreuzten den Lusthain und wurden dann im großen Saale orientalische Tänze aufgeführt, worauf ein Ball der hohen Herrschaften das Fest zu Ende führte. Seit dieser Zeit wurden in Schönbrunn abwechselnd französische Komödien, italienische Opern und Ballete von den Mitgliedern des Hofes oder von den Künstlern des Theaters nächst der Burg aufgeführt.

Nachdem noch unter Karl VI., am 28. Aug. 1740, dem Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christine, die kostbar ausgestatteten Vorstellungen in der kais. Favorite mit der Oper „Zenobia", Musik vom damaligen Vice-Hofkapellmeister Predieri, für immer geschlossen wurden, hatte bald darauf das noch unter Kaiser Joseph I. im Jahre 1706 erbaute große Hof-

---

5 Karl Ditters, später geadelt mit dem Prädicat von Dittersdorf. Wir behalten in der Folge den uns geläufigeren „Dittersdorf" bei.

opernhaus[6] ein gleiches Schicksal. Dieses Theater hatte zwei Säle, von denen der größere der ernsthaften italienischen Oper gewidmet war, welche jährlich hauptsächlich am Namenstag der Kaiserin (14. Nov.) mit verschwenderischer Pracht aufgeführt wurde. Der kleinere Saal diente zu Edelknaben-Komödien und kleineren Hoffestlichkeiten. Am 8. Jan. 1744 wurde im größeren Saale, der seinerzeit als der schönste und größte galt, Metastasio's „Ipermestra" (Tags zuvor im Hofzirkel aufgeführt) zur Vermählung der Erzherzogin Marianna (Schwester der Kaiserin) mit dem Herzog Karl von Lothringen gegeben.[7] Die Musik war von Hasse; jene zur Licenza von Predieri und zu den Tänzen von Holzbauer. Mit der dritten Wiederholung am 25. Januar schlossen die Vorstellungen in diesen Sälen, die vier Jahre später in neuer Gestalt dem Publikum zu öffentlichen Faschings-Lustbarkeiten geöffnet wurden. —

Im Jahre 1741 wurde das auf der Nordseite der kaiserlichen Burg gegen den Michaelerplatz hin gelegene Hofballhaus[8]

---

6 Dieses Theater hatte einen Vorläufer in dem unter Kaiser Leopold I. im Jahre 1659 erbauten ersten Schauspielhause Wiens, das auf dem damaligen Rait- oder Tumbl- (jetzigen Josephs-) Platze stand. Jährlich wurden hier Opern mit fabelhafter Pracht aufgeführt. Es wurde 1683 zur Zeit der Türkenbelagerung wegen Feuersgefahr abgebrochen, wieder aufgebaut, aber kurz vor der Vollendung im Jahre 1699 vom Feuer verzehrt. — Im Jahre 1667 ließ Leopold I. auch ein riesiges, 5000 Personen fassendes Gelegenheitstheater auf dem großen Burgplatz erbauen. In einem vom Adel ausgeführten Carrouselfest „La contèsa dell' Aria e dell' Acqua" von F. Sbarra, Musik von Bertali und Schmelzer, waren alle Elemente dargestellt. Der Kaiser führte in Person die 12 Touren der Reitfiguren an. Das Textbuch in Folio mit zahlreichen Kupfern erschien in Wien bei Cosmerov.

7 Am 12. Jan. 1744 gab die Kaiserin dem neuvermählten Paare ein großes Maskenfest in der prachtvollen, 1729 von Fischer von Erlach an der Stelle des ehemal. Paradies- (Hof-) Gartens erbauten Reitschule. Es waren über 8000 Personen zugegen und wurde „bey diesem Freudenfeste so viel Pracht und Ueberfluß erblicket, daß dergleichen, weil Wien stehet, nicht gesehen worden ist". (Topographie von Nieder-Oesterreich von F. W. Weiskern. 1769. Bd. III. S. 91.) In diesem geschmackvollen und akustisch günstigen Saale wurden in den Jahren 1812—47 die großen Musikfeste der Gesellschaft der Musikfreunde abgehalten.

8 Ballhaus im damaligen Sinn. Es wurde daselbst nach französischer Sitte zur Leibesübung Ball geschlagen. Das Ballspiel (Jeu de paume) wurde

in ein Theater umgebaut, in der ersten Zeit gemeiniglich „Theater nächst der Burg" genannt, im Jahre 1776 zum Hof- und Nationaltheater erhoben, seitdem aber vorzugsweise als das „Hofburg-Theater" bezeichnet. Das anfänglich sehr kleine Theater wurde dreimal erweitert. Der Tag der Eröffnung ist nicht nachzuweisen; das Wiener Diarium erwähnt des Theaters zum erstenmale im Jahre 1742, wonach am 5. Februar Ihre Majestät die Königin in Begleitung ihres hohen Gemahls und Hofgefolge Abends „in dero neuen Theatro an der königl. Burg eine Welsche gesungene Opera mit anzusehen geruhten". Der Hof besuchte das Theater in demselben Jahre noch zweimal und sah eine deutsche und eine französische Komödie. Es ist somit die allgemein ausgesprochene Ansicht, dies Theater sei anfangs nur für das deutsche Schauspiel verwendet worden, nicht wörtlich zu nehmen. Das Theater wurde im Gegentheil gleich in dreierlei Weise benutzt und der damalige Impresario Selliers hatte nicht nöthig, es im Jahre 1743 erst „für italienische Singspiele einzurichten". Die Abwechslungen in den Vorstellungen fanden bei Hof und im Publikum immer mehr Anklang und waren die nächste Veranlassung, daß das erwähnte große kostspielige Opernhaus aufgelassen wurde.

Die deutschen Vorstellungen übergehend, die uns anderwärts beschäftigen werden, heben wir zunächst das französische

---

schon im 16. Jahrhundert in Wien eingeführt; der Geschmack daran verlor sich aber bald. Das früheste kais. Hofballhaus stand gegenüber dem jetzigen Burgtheater und brannte zu Ende des 16. Jahrhunderts ab. Die privaten Ballhäuser wurden alle frühzeitig zu Theatervorstellungen umgebaut; das früheste, schon 1628 genannte und 1658 zu Theaterzwecken benutzte Ballhaus stand in der Himmelpfortgasse, zum Theil auf dem Grund des jetzigen k. k. Finanzministeriums. Aus dem kleineren Ballhaus in der Teinfaltstraße zogen die deutschen Schauspieler im Jahre 1712 in das neu erbaute Theater nächst dem Kärnthnerthor; das Ballhaus in dem, nach ihm benannten Ballgäßchen nächst dem Franziskanerplatze hatten zuletzt Selliers und Borrosini übernommen und zu kleinen Singspielen, ital. Buffen, Komödien und Balleten eingerichtet. Es hielt sich am längsten. Das Wiener Diarium berichtet 1731 in Nr. 22: „Man ist Tag und Nacht beschäftigt, in dem Ball-Haus bey denen P. P. Franciscanern ein neues Theatrum zum Gebrauch der Italiänischen Comödie und Musica Bernesca (jocoser Stil des Berni) in eben benannter Sprache noch vor Ostern in Stand zu setzen." Nr. 24 kündigt dann die erste Vorstellung auf den 26. März an.

Schauspiel hervor.[9] Eine auf kais. Befehl vom Schauspieldirector Hebert engagirte französische Gesellschaft begann ihre Vorstellungen im Mai 1752, fand aber nur in den höheren Kreisen Anklang.[10]; wiederholt sehen wir sie nach Schönbrunn und Laxenburg berufen, wo sie auch französische Singspiele aufführten, von denen mehrere von Gluck componirt waren. Um ihnen dann bei Wiederholungen neuen Reiz zu verleihen, schrieb Gluck dazu eine Anzahl Airs nouveaux, Gesänge mit einfacher Clavierbegleitung im leichten französischen Stil. Unter den Singspielen, die Gluck später umarbeitete, sind namentlich hervorzuheben: La Cythère assiégée — Le Cadi dupé — On ne s'avise jamais de tout — L'arbre enchanté — La rencontre imprevue (deutsch: die Pilgrimme von Mecca).[11] Das Orchester des französischen Schauspiels, das dann auch zur italienischen Oper verwendet wurde, zählte 24 Mitglieder, unter denen hervor zu heben sind: die Violinisten Karl Huber (Dittersdorf's Lehrer), Braun, Teyber, Starzer, Borghi und Champée; Violoncellist Franciscello; Contrabassist Cammermayer; Flötist Schulz; Oboist Venturini und Waldhornist Stadler. Als die Theater beim Tode des Kaisers Franz I. (18. Aug. 1765) geschlossen wurden, hörten auch die französischen Vorstellungen auf, wurden aber am 3. Mai 1768 unter dem Theaterunternehmer Affligio auf Verlangen des Adels und unter dem Schutze

---

9 Ausführliches über Schauspiel und Oper, wenigstens in der Zeit von Ostern 1754 bis Ende 1756 bietet das im Jahre 1757 bei Leop. Edl. von Ghelen erschienene „Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne". Auch das Wiener Diarium giebt einmal (1755, Nr. 13) ein Verzeichniß der aufgeführten Werke im abgelaufenen Jahre.

10 In Wien wurde die französische Komödie um diese Zeit leidenschaftlich cultivirt. Wo der Hof eingeladen war, wurde er auch mit einer franz. Vorstellung, vom jungen Adel gegeben, unterhalten. Das Wiener Diarium nennt zu Anfang der 50er Jahre wiederholt die franz. Komödien bei Graf v. Taroucca, bei der Fürstin Trautson, im Theresianum und auswärts im Kloster der engl. Fräuleins in St. Pölten, das zwei Erzherzoginnen auf einem Ausflug passirten. Bei Hofe selbst wohnten die Majestäten den von den ältesten Erzherzoginnen und dem Adel gegebenen Vorstellungen in der Burg und auf den Lustschlössern häufig bei.

11 Siehe darüber A. Schmidt's „Christoph Willibald Ritter v. Gluck". Wien 1854, S. 76 fg.

des Hofes wieder eingeführt und währten bis zur Fastenzeit 1772. —

An jedem Theaterabende waren dem französischen Schau- und Singspiele und der italienischen Oper auch **Balletvorstellungen** eingefügt, denn Ballete waren in Wien von jeher sehr beliebt. Gewöhnlich eröffneten sie die Vorstellungen und schlossen die Acte ab; mit der Handlung selbst hatten sie nichts gemein, die Tänzer tanzten blos um zu tanzen. Bei den Opern Metastasio's nahmen sie nach und nach auch Rücksicht auf den Inhalt und wurden dem entsprechend wählerischer im Costüme. Unter **Hilverding**[12] wurde das Ballet zuerst selbstständiger; in der Composition herrschte Verstand, Plan, Schicklichkeit, Geschmack und Grazie. Sein Nachfolger und Nachahmer, **Angiolini** von Toscana, im Jahre 1762 als Balletmeister berufen, machte sich als Künstler und auch als Schriftsteller in seiner Kunst bemerkbar (er schuf u. a. das Ballet zu Gluck's Orfeo), wurde aber weit übertroffen durch den im Jahre 1769 angestellten weltberühmten **Noverre**, der die Ballete auf die höchste Stufe der Vollkommenheit brachte. Unter den Solisten, die zugleich auch im Stadttheater nächst dem Kärnthnerthor tanzten, sind u. A. genannt die Damen Formigli, Morelli, Angiolino, die Schwestern Ricci und Fusi; die Herren Campioni, Costa, Defreine, Paradis, Pitrot, Angiolino und Salomon (Vater und Sohn). Die Musik zu den Ballets, Divertissements und Pantomimen schrieb **Holzbauer** und nach ihm **Starzer** und **Champée**. —

---

12 Franz Hilverding von Weven war kais. Hofballetmeister. Seine Vorfahren erscheinen schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Wien in den Markthütten und im Ballhaus in der Himmelpfortgasse und arbeiteten sich aus unterster Stufe als Polichinell, Marktschreier, Schauspieler und Theaterunternehmer zu einer geachteten Stellung hinauf. Als der kais. Hof im Jahre 1766 das Theater in Pacht gab, wurde dies zuerst Hilverding zur Belohnung seiner Verdienste zuerkannt, und dieser zeigte sich dabei als ein eifriger Beförderer des Schauspiels und als ein achtbarer Mann überhaupt. Eine Schülerin Hilverding's war u. A. die wegen ihrer Schönheit und Kunstfertigkeit berühmt gewordene Maria Eva Veigel, eine Wienerin, die den genialen englischen Mimen und Director des Drurylane-Theaters in London, David Garrick, heirathete. Hilverding starb, 58 Jahre alt, am 29. Mai 1768. (Todtenpr.)

Die Vorstellungen der italienischen Oper fanden im Zeitraum von 1740 bis 1766 nur zu gewissen Zeiten und dann wöchentlich ein- und zweimal statt und hatten mitunter bedeutende Kräfte aufzuweisen. Zu Zeiten bildeten sie den vorwiegenden Theil der Unterhaltung, und figurirt das Theater deshalb öfters auch als das „Opernhaus nächst an der kaiserlichen Burg". Die Oper spielte in Wien eine hervorragende Rolle. Unter Kaiser Leopold I. gewann sie zuerst an entschiedener Bedeutung und man war bemüht, mit den dramatischen Fortschritten in Italien gleichen Schritt zu halten. Aus der Liste der berühmten Operncomponisten wird kaum Ein Name fehlen, der hier nicht vertreten war. In dem vorliegenden Zeitraum (1740—66) sind mit größeren und kleineren dramatischen Werken genannt: Predieri, Bonno, Wagenseil, Hasse, Reutter, Jomelli, Adolfatti, Traetta, Gius. Scarlatti, Francesco de Majo, Gaßmann und Gluck.[13] Adolf Hasse war im Jahre 1760 zum drittenmale in Wien, blieb diesmal bis zu Anfang der 70er Jahre und schrieb in dieser Zeit fünf Opern für Wien. Jomelli brachte im Jahre 1749 vier Opern zur Aufführung. Traetta wurde im Jahre 1758 nach Wien berufen und führte hier drei Opern auf. Giuseppe Scarlatti, der 1757 nach Wien übersiedelte, schrieb hier eine Reihe komischer Opern; er starb auch in Wien, 65 Jahre alt, am 17. Aug. 1777. Gluck hatte Wien schon im Jahre 1736 besucht, im Fürst Lobkowitz'schen Hause Aufnahme findend; diesmal brachte er am 14. Mai 1748 die Oper La Semiramide riconnosciuta zum Geburtsfeste der Kaiserin zur Aufführung. Diese Oper, in der man freilich noch nicht den Mann ahnte, der später als Reformator der engsten Verbindung von Poesie und Musik nachstrebte, wurde in rascher Folge noch fünfmal wiederholt und jedesmal war (nach Berichten des Wiener Diariums) der kais. Hof zugegen. Im Jahre 1754 wurde Gluck als Kapellmeister der Oper mit 2000 Fl. Gehalt angestellt und blieb in dieser Stellung bis zum Jahre 1764. In dieser Zeit componirte er außer den schon erwähnten französischen Operetten

---

13 Das Verzeichniß der in den Jahren 1740 bis 1766 in Wien bei Hof und im Theater gegebenen Opern bringt Beilage III.

eine Reihe zum Theil für Hoffeste bestimmte dramatische Werke, unter denen er mit seinem Orfeo, zum erstenmale am 5. Oct. 1762 aufgeführt, eine Schöpfung bot, die bald darauf, im Jahre 1767, durch seine gewaltige, Epoche machende Alceste in glänzender Weise weit überboten wurde. — Unter den in der Oper und Akademie mitwirkenden Gesangssolisten sind hervor zu heben: die Castraten Pàolo Bareggi, Giàcomo Bertolotti, Tommàso Guarducci, Giovànni Manzuoli, Tommàso Lucchi, Ferd. Mazzanti, Angelo Monticelli, Ventura Rochetti, Ferd. Tenducci, Gaetàno Guadagni (Altist); die Tenoristen Angelo Amorevoli, Càrlo Carlani, Gius. Tibaldi, Jos. (?) Friberth. Vomweiblichen Personale: Bianchi, Maria Cassarini, Maria Farinella, Francèsca und Cattèrina Gabrieli, Mariànna Galeotti, Marìa Pinelli, Karoline Keller, Mariànna Nicolini, Ròsa Curioni, Terèsa Giacomozzi, Glebero-Clavarau, Giròlama Giocometti (Altistin), Therese Heinisch, kais. Kammersängerin (nur im Concert), Vittoria Tesi-Tramontini, kais. Kammersängerin (Altistin), Sartori, Tibaldi und Toschi.

Vittoria Tesi (in Florenz geboren) wurde zu den ersten Sängerinnen und Schauspielerinnen ihrer Zeit gezählt; auch ihrer Schönheit wegen war sie berühmt, und die Art, wie sie die übrigens ehrlich gemeinten Bewerbungen eines Grafen nach ihrem Dafürhalten in seinem Interesse zu nichte machte, war ebenso romantisch wie auch resolut. Als sie Burney im Jahre 1772 in Wien kennen lernte, war sie bereits eine 80jährige Matrone. Von den Schwestern Gabrieli war Cattèrina (1730 zu Rom geboren) die berühmtere; schon frühzeitig erlangte sie einen großen Ruf. In Wien bildete sie sich bei Metastasio in Vortrag und Action noch aus und reiste im Jahre 1765 mit Schätzen beladen nach Sicilien, um dort fast ein Opfer ihrer Laune zu werden. Der Contraltist Guadagni (geb. zu Lodi, gest. 1797 zu Padua) wurde Gluck's intimer Freund; er sang u. a. im Orfeo die Titelrolle. Tenducci und Manzuoli lernte der damals achtjährige Mozart in London kennen und liebgewinnen; letzterer, ein berühmter Sopranist, gab ihm dort auch Gesangsunterricht; in Wien trat er in den Jahren 1760 und 1765 auf. Den Tenoristen Karl Friberth (sein Taufname wird in dieser Lebensepoche überall irrthümlich mit

„Joseph" angegeben), welcher ein Herzensfreund Haydn's wurde, werden wir später bei der Esterházy'schen Kapelle eingehender kennen lernen. —

Im Theater nächst der Burg fanden in der uns zunächst berührenden Zeit auch öffentliche Concerte statt, vorzugsweise Musikalische Akademien genannt. Diese müssen uns um so mehr interessiren, da sie den Ursprung des nachherigen blühenden Wiener Concertlebens bilden.[14] Der Beginn dieser Akademien fällt ins Jahr 1750; die Anzeige im Wiener Diarium Nr. 14 lautet: (Dienstag den 17. Febr.) „Demnach bey vorseyender heiligen Fastenzeit alle Schau-spiele und Comödien eingestellet seynd, so werden in dem kais. Theatro nächst an der Burg zur Unterhaltung des hohen Adels, wie auch des Publici alle Wochen dreymalen, als Sonntag, Dienstag und Donnerstag, Musikalische Academien gehalten." Bald darauf ist auch der Besuch des Hofes angezeigt: „Sonntag den ersten März Abends haben S. Maj. der Kaiser die Musikalische Academie in dem Opern-Haus nächst an der kais. Burg gegenwärtig zu seyn geruhet." Die genannten Tage galten für die Fastenzeit; außerdem wurden an Freitagen, an denen kein Schauspiel erlaubt war, und an großen Feiertagen Akademien abgehalten. Die Bühne war zu diesem Zweck in einen halbgeschlossenen Saal umgewandelt und hier war dem Publikum Gelegenheit gegeben, die Künstler auch auf der Bühne selbst in unmittelbarer Nähe zu genießen, wie dies in früheren Jahren in London selbst im Schauspiel gebräuchlich war. Ein „Avertissement" im Wiener Diarium (1762, Nr. 17) zeigt dies ausdrücklich an: „Es wird auch ein Platz auf dem Theatro sein, um den sonst gewöhnlichen Preis des zweiten Parterre." Das Orchester war bei diesen Akademien wesentlich verstärkt und einheimische und zugereiste Künstler ließen sich um so lieber hören, als es ihnen die einzige Gelegenheit bot, dem großen Publikum bekannt zu werden. Dittersdorf erzählt, daß er nach Auflösung der Kapelle des Prinzen von Hildburghausen im Theater-Orchester aufgenommen,

---

14 Daß sich in Wien vor Maria Theresia's Zeiten öffentliche Concerte nicht nachweisen lassen, hat bereits Dr. Ed. Hanslick nachgewiesen in seinem Werke: „Geschichte des Concertwesens in Wien." Wien 1869. Vgl. daselbst S. 3 fg.

alle vierzehn Tage ein Violinconcert in den Akademien spielen mußte. Auch von Lolli und Pugnani, die Wien besuchten, kann man wohl annehmen, daß sie sich in diesen Akademien hören ließen. Die Abwechslung des Gebotenen (Oratorien, Cantaten, Symphonien, Concerte, Arien und Chöre) machte, wie das Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne versichert, dem Musikfreunde diese Abende höchst angenehm. Mit Solovorträgen werden erwähnt: die Violinspieler Pugnani und Rosetti, der Flauttraversist Le Clerc, die Hoboisten Plat und Smith; auch Pantaleon und Psalterium waren durch Max Hellmann (von der Hofkapelle) und Noel vertreten. Von größeren Werken sind fünf Oratorien genannt: La redenzione und Gioas, beide mit Musik von Wagenseil, Il sacrifizio d'Abramo von Jomelli, la betulia liberata von Bernasconi, il roveto di Mosè von Adolfatti. Ferner Psalm VI, VIII, XL mit Musik von Adolfatti, Gluck und Wagenseil; zwei Chöre von Porpora und ein Chor vom Mailänder Kapellmeister und Kirchencomponisten Giov. Battista San Martino.[15] Die Aufführung der Chöre von Porpora veranlaßte wohl dessen gleichzeitige Anwesenheit in Wien. Wir werden von ihm bei Haydn Weiteres hören. Diesen ersten öffentlichen Concerten in Wien[16] reihen sich zunächst an die seit dem Jahre 1772 jährlich

---

15 Ein im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlicher Concertzettel ohne Datum dürfte, der Erwähnung Tenducci's nach zu schließen, in die 50er Jahre fallen, da dieser Sänger Wien nur einmal (circa 1756) besuchte. Das Répertoire des Théâtres führt ihn ebenfalls an. Obwohl Hanslick diesen Zettel schon mitgetheilt hat (Geschichte des Concertwesens, S. 6), sei er der Seltenheit halber auch hier vollständig wiedergegeben: „In der Musikalischen Academie werden heute zu hören seyn: Verschiedene Arien, zwey Concerten von Instrumenten, und allerhand Symphonien. Nicht weniger eine neue Composition mit Arien, und Chören untermischet. Es wird auch unter anderen dabey singen der neu-angekommene Virtuos, Sig. Tenducci, detto Senesino.

Man bezahlt auf der ersten Gallerie 1 Fl. 25 Kr. Auf der Gallerie des dritten Stockes 24 Kr. Im vierten Stock 10 Kr. NB. Die Logen wird der Logen-meister verlassen.

Der Anfang ist präcise um 6 Uhr, und vor 9 Uhr das Ende.

Die musicalischen Academien werden alle Sonntag, Dienstag, und Donnerstag in dem Theater nächst der Kaiserl. Burg gehalten.“

16 Aus einer Wiener Correspondenz in Hiller's wöchentl. Nachrichten

zu Ostern und Weihnachten veranstalteten Akademien der „Tonkünstler-Societät", deren Institut sich bis auf unsere Tage im „Haydn-Verein" erhalten hat.[17] —

Wir wenden uns dem Stadttheater nächst dem Kärnthnerthore zu, dem ersten stehenden deutschen Theater Wiens. Die Entwickelung des Theaterlebens in Wien ist so interessant, daß man am liebsten den Baum gleich bei der Wurzel fassen und zurückgehen möchte auf die frühesten Vorläufer, die Rathhaus- und Zeughauskomödien, die Schul- und Jesuitenkomödien und auf die mannigfachen Vorstellungen in den Markthütten und Ballhäusern. Für den vorliegenden Zweck muß es genügen, in kurzen Strichen zu zeigen, welchen Stufengang das Theater nächst dem Kärnthnerthore bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts genommen hatte, jene Zeit, in welcher, wie wir später sehen werden, Haydn auf demselben Boden, mitten hinein versetzt in das bunte Theatergetriebe, mit seinem Talente zum erstenmale in die Oeffentlichkeit trat.

Da die Zufahrten zu den früher erwähnten Ballhäusern sehr beengt und für die Gebäude der nächsten Umgebung selbst auch feuergefährlich waren, kam der Wiener Stadtrath im December 1704 bei Kaiser Leopold I. um die Bewilligung ein, ein eigenes Stadttheater erbauen zu dürfen. Diese Bewilligung

---

(1766, 13. Stück) sehen wir, daß in den 60er Jahren auch Privatpersonen regelmäßig wöchentlich wenigstens ein Mal musikalische Akademien veranstalteten, die aber nicht öffentlich waren. Ihre Blüthezeit fällt in die späteren Jahrzehnte; als die frühesten sind jene genannt bei Graf Collaldo, Gerichts-Secretär v. Keeß, v. Oertel. Mit Franz Bernhard Ritter v. Keeß, der sehr musikalisch war, trat Haydn später in regen Verkehr. Manche von Haydn's Symphonien kamen hier privatim zuerst zur Aufführung, wobei v. Keeß selbst dirigirte. Wir werden später Ausführlicheres über ihn hören.

17 Aus dem Wiener Diarium erfahren wir, daß außer obiger Akademie noch eine zweite im Saal „zur Mehlgrube" bestand. Da dieselbe nur zweimal angezeigt ist und ihrer bisher noch nirgends Erwähnung geschehen, seien beide Ankündigungen hier wörtlich wiedergegeben: 1752, Nr. 96, 29. Nov. „Es wird allen respective Hoch- und Niederen Liebhabern hiemit zu wissen gemacht, daß auf hohes Begehren die Musicalische Academie auf der Mehl-gruben künftighin präcise um 6 Uhr angefangen werden wird." Die zweite Ankündigung, Nr. 104, 25. Dec., zeigt an, daß die Akademie „zu der vormals gewöhnlichen Stund um 8 Uhr Abends anfangen werde, dabey sich eine ganz neue virtuose Sängerin produciren wird".

erfolgte erst unter Leopold's Nachfolger, Joseph I., im August 1708, wiewohl einstweilen nur privatim und mit der Beschränkung, daß das Theater nur für die damals beliebten wälschen Komödianten, die schon im Jahre 1692 unter Joh. Thomas Dannese im Ballhause in der Himmelpfortgasse ihre Vorstellungen gegeben hatten, bestimmt sein solle.[18] Das wirkliche Privilegium wurde erst im August 1720 durch Kaiser Karl VI. ertheilt. Als Bauplatz wählte man den freien Raum auf dem ehemaligen Steinmetzplatz, damals Roßmarkt genannt, nahe dem Kärnthnerthor und der damals noch bestehenden Heiligengeistkapelle im Bürgerspitale. Dieser Platz wurde deshalb auch geeignet befunden, weil „bei etwa entstehenden Händeln und Tumulten die nahe befindliche Stadtthorwache gleich zur Hand war". Der Bau wurde noch im Jahre 1708 begonnen und schon am 30. Nov. 1709 erlebte Wien die Eröffnung seines ersten Stadttheaters.[19] Conte Pecori war der

---

18 Ein bisher wenig beachteter Umstand verdient hier berührt zu werden. Nach einer Notiz in Schlager's Wiener Skizzen, III, S. 266 hatte ein gewisser Franz Ballerini bereits ein Privilegium erwirkt zur Abhaltung von Opern und für die dazu nöthige Erbauung eines Theaters. Der Magistrat, dem Ballerini im Jahre 1710 dies Privilegium zum Verkaufe anbot, ging darauf nicht ein. Von seinem, ihm und seinen Erben ertheilten Rechte „um Bezahlung gesungene Opern und Welsche Comödien halten lassen zu können", wollte der Besitzer im Jahre 1726 endlich selber Gebrauch machen. In diesem Jahre kündigte er im Wiener Diarium (Nr. 13 und 14) an, daß ein hoher Adel und die Gemeinde in der Niederlage des Hrn. Joseph de Trevano im Gundelhof das Nähere über Erbauung und Einrichtung des neuen Theaters einsehen könne. Weiteres wurde darüber nicht bekannt.

19 „Eodem ist in dem vom Wiennerischen Stadt-Rath neuerbauten Comedi-Hauß bey den Karntner-Thor die erste Comoedi von den Welschen Comoedianten gehalten worden und hat dabey der Herr Anton Peduzzi, ein Bologneser, kays. Theatri Ingenieur, wegen seiner in Angebung gedachten Comoedi-Hauß und darinnen befindlichen Theatri, wie auch anderer Sachen erwiesener Geschicklichkeit ein besondern Ruhm sich erworben." (Wiennerisches Diarium, 1709, Nr. 661, vom 30. Nov. bis 3. Dec.) Die damalige Außenseite ist in Salomon Kleine's Prospecten, 1. Thl., Nr. 3, abgebildet. Das Innere wird von Küchelbecker vortheilhaft beschrieben, es mußte also bedeutend gewonnen haben, denn, was das Gebäude und die Darstellung betrifft, entwirft uns davon eine bekannte geistreiche englische Dame bei ihrem Besuche im Jahre 1717 ein wenig einnehmendes Bild. Letters of the R. H. Lady Mary Wortley-Montague, London 1803.

erste Pächter und in kurzen Zwischenräumen lösten sich die italienischen Truppen des Calderoni, Sebastien und Scio ab; im Jahre 1712 gingen die Geschäfte aber so schlecht, daß sich auch die letzte Gesellschaft unter Ristori auflöste. Nunmehr nahmen die deutschen Schauspieler aus dem Ballhause in der Teinfaltstraße von dem Theater Besitz. An ihrer Spitze stand Joseph Stranitzky, ein in der Rolle des Hanswurst berühmt gewordener Schauspieler, der schon im Jahre 1706 in einer Bretterbude auf dem Neumarkt gespielt hatte. Im Jahre 1718 kam abermals eine italienische Gesellschaft unter Ferd. Dannese, und ein Regierungsdecret vom Februar dieses Jahres verordnete, daß nunmehr die Deutschen und Italiener abwechselnd spielen sollten, allein Letztere unterlagen bald und von nun an behauptete Stranitzky als Pächter das Theater bis zu seinem Tode. Dessen Witwe Maria Monica verkaufte das noch auf drei Jahre lautende Pacht-Privilegium an die Theaterunternehmer Francesco Borrosini (Tenorist der Hofkapelle von 1712—31) und Joseph Selliers, denen auch das Ballhaus beim Franziskanerplatz gehörte und die nun für das Stadttheater ein 20jähriges Privilegium erwirkten. Im Jahre 1742 trat Borrosini ab und Selliers führte, zugleich mit dem Theater nächst der Burg, die Leitung allein. Im Jahre 1748 erhielt er die Bewilligung, das Komödienhaus nächst dem Kärnthnerthor „kais. kön. privil. Stadt-Wienerisches Theatro" nennen zu dürfen. Die gemeinschaftliche Leitung der beiden Theater wurde nun beibehalten. Im Jahre 1751 übernahm sie Freiherr von Lopresti in Rechnung des Hofes, aber schon im folgenden Jahre hob Maria Theresia alle bisherigen Privilegien auf, entschädigte die Unternehmer reichlich und übertrug die Aufsicht über die Theaterleitung dem Stadtmagistrat, der die Grafen Franz Esterházy und Joh. Jac. Durazzo zu Commissären ernannte und Leopold von Ghelen als Verwalter betraute. Im Jahre 1753 wurde Graf Durazzo zum alleinigen General-Spectakel-Director ernannt und behielt diesen Posten bei, bis er im Jahre 1764 als Botschafter nach Venedig ging. Das General-Directorium erhielt nun Graf Johann Wenzl von Spork. — Am 3. Nov. 1761 brannte das Stadttheater nach der Aufführung des Ballets „Don Juan" (Musik von Gluck) auf den Grund nieder und während des Wiederaufbaues spielten

die deutschen Schauspieler abwechselnd mit den Franzosen im Theater nächst der Burg. Das neue Stadttheater nächst dem Kärnthnerthore, nachmals Hof-, dann Hofoperntheater benannt, wurde nach einem Plane des Hofarchitekten Freiherrn von Pacassi erbaut und am 9. Juli 1763 mit einem Vorspiel von Weiskern eröffnet.[20]

Lernen wir nun die Schauspieler näher kennen. Der früher erwähnte Joseph Anton Stranitzky, ein geborener Schlesier, den wir hier, obwohl sein Wirken vor die in Rede stehende Zeit fällt, des Zusammenhangs halber genauer ins Auge fassen müssen, zog, ehe er nach Wien kam, mit der Veltheim'schen Truppe, einer der ältesten in Deutschland, herum. Bei Veltheim lernte er zuerst die Sitte extemporirter Stücke kennen und schuf dann in Wien die erste stehende Maske: den Hanswurst, eine lustige Theaterfigur, die vordem nur dem Namen nach existirte.[21] Zum Vorbild nahm Stranitzky den italienischen Harlequin und gleich wie dieser in der Maske eines Bergamasker Bauern erschien, benutzte Stranitzky die Mundart und die einfältige und doch possirliche Art eines salzburgischen oder baierischen Bauern, seine derben Ausdrücke um so ungenirter wiedergeben zu können.[22] Der Hanswurst, dem im 17. Jahrhundert noch die Figuren Riepel, Pickelhäring und ähnliche vorangingen, setzte durch ein halbes Jahrhundert die Lachmuskeln der Theaterbesucher in Bewegung und gab Anlaß zu einer Reihe Sprößlinge ähnlichen Gelichters, echter Wiener Typen: Pantalon, Bernardon, Bramarbas, Odoardo, Leopoldl, Scapin, Burlin, Jackerl, und nach deren Vertreibung aus der Stadt: Kasperl, dummer Anton, Tonerl, Thaddädl, Simandl und Staberl. In letzterer Maske wußte noch vor 25 Jahren der schon bejahrte Theaterdirector Karl das Wiener Publikum zu fesseln. Es ist dabei nicht zu

20 Nach Erbauung und Eröffnung des großen Hofoperntheaters (25. Mai 1869) wurde das ehemalige Kärnthnerthortheater im Jahre 1872 abgebrochen und werden an dessen Stelle gegenwärtig (1874) Privathäuser erbaut.

21 Der Hanswurst erscheint schon 1553 in einem Fastnachtsspiel: Ein schön Buch von Fastnachtsspielen und Meistersängern durch Peter Probst zu Nurnberg gedicht. anno 1553.

22 Briefe über die wienerische Schaubühne (von Sonnenfels). Wien 1768. Bd. II. S. 768.

verkennen, daß, indem jeder begabte Schauspieler sich seinen eigenen Theater-Charakter schuf und ausbildete, ein gewisser Grad von Vollkommenheit in der Ausführung erreicht wurde. Stranitzky war auch mit der Feder thätig und seine, sämmtlich zum Extemporiren eingerichteten Stücke waren nicht minder beliebt.[23] Einen Theil ließ Stranitzky in einem Bande gesammelt drucken — damals das Handbuch aller Nachtreter dieser Richtung.[24] Die Komödien aus dem Stegreif erhielten sich in Wien durch 68 Jahre und wichen nur Schritt vor Schritt der Einführung des regelmäßigen Schauspiels. Stranitzky, in gewisser Beziehung der Gründer des stehenden deutschen Schauspiels in Wien, betrieb sein Amt mit Ernst und Eifer und verlangte ein Gleiches auch von seinen Untergebenen. Seine vorzüglichsten Mitglieder waren: Andreas Schröter von Berlin als Bramarbas (gest. zu Wien 1761)[25] und seine Frau Anna; Joh. Leinhaas von Venedig, der Vater der Pantalons (gest. zu Wien 1767)[26]; Prehauser als Hanswurst; Frau Maria

23 Von Stranitzky mochte vermuthlich das Stück herrühren, welches die erwähnte Lady Wortley-Montague in ihren Briefen beschreibt. Nach ihr war es mit gemeinen und unanständigen Ausdrücken und Geberden gespickt, wie sie (nach der Lady Versicherung) der brittische Pöbel nicht einmal einem Marktschreier verzeihen würde.

24 Olla potrida des durchgetriebenen Fuchsmundi u. s. w., ans Licht gegeben vom Schalk Terrä (S. T. = Stranitzky). In dem Jahr da Fuchsmundi feil war. 1722. 8. (Das Buch erschien dann 1728 unter dem Titel: „Der kurzweilige Satyrikus u. s. w. An das Licht gegeben von einem lebendigen Menschen". Cosmopoli, auf Kosten der Societät.) Von Str. erschien ferner noch: „Lustige Reiß-Beschreibung aus Salzburg in verschiedene Länder; herausg. von Jos. Antoni Stranitzky, oder dem sogenannten Wienerischen Hannswurst. 4." (Ohne Jahreszahl und Druckort, mit 13 Kupfern in schwarzer Kunst, gez. von Jacob Mellion, gest. von J. B. Brugg.) Dies selten gewordene Buch verlegte Str. selbst und setzte diesmal ausnahmsweise seinen vollen Namen und Hanswurst-Charakter bei.

25 Biographisches, siehe J. H. F. Müller, Genaue Nachrichten. 1773. S. 135.

26 Leinhaas, urspr. Chirurg, spielte schon im Ballhaus in der Teinfaltstraße; erst seit dem Jahre 1744 war er ohne Unterbrechung in Wien. Biogr.: Müller, Genaue Nachr. 1773. S. 137. — Gesch. d. ges. Theaterwesens zu Wien (Oehler). S. 117 und 178.

Anna Ruth als Columbine (gest. 1751)[27], deren Rolle die aus Zittau gebürtige Mamsell Lorenz übernahm, die als vermählte Huber und zuletzt als Frau Weidner eine Zierde der Wiener Bühne wurde (gest. zu Wien im 70. Lebensjahre am 14. Nov. 1800). Der Stammvater der Hanswurste erwarb sich ein ansehnliches Vermögen; seine zwei Häuser kannte Jeder und jenes in der Stadt am Salzkries, das er im Jahre 1717 auf einem Fortificationsgrunde erbaute, (neu Nr. 20; es befindet sich jetzt darin die k. k. Lotto-Direction), führte jahrzehntelang im Volksmunde die Bezeichnung „Hannswurstenhaus". [28] Stranitzky's Todesjahr wurde bisher nirgends genau angegeben, was mehrfache Irrthümer veranlaßte. Er starb im Stadttheater selbst, allen bisherigen Annahmen entgegen schon am 19. Mai 1726 im 50. Lebensjahre [29], aber weder in den verschiedenen Todten-Protokollen noch im Grundbuche ist sein Stand als Schauspieler oder Theaterunternehmer angegeben, stets wird er nur als Bürger und kais. Hof-Zahn- und Mundarzt bezeichnet, ein Beweis, wie noch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Schauspielerstand für etwas Entwürdigendes gehalten wurde, weßhalb ein Jeder trachtete, nebenbei ein Amt in Wirklichkeit oder fingirt zu betreiben. [30] Nicht als alter Mann, wie er gewöhnlich hingestellt wird, aber doch wohl leidend und sein baldiges Ende erwartend, wandte sich Stranitzky eines Abends an das Publicum mit der Bitte, ihm, der den Wienern so manchen vergnügten Abend bereitet habe, eine Gunst zu gewähren. Indem er nun Prehauser, sein jüngstes Theatermitglied, vorführte, bat er weiter: „Nehmen Sie diesen jungen

27 Biogr.: Gesch. des ges. Theaterwesens (Oehler). S. 151 fg.; Müller, Gen. Nachr. 1773. S. 134.

28 Gerade dieses Haus wurde ein halbes Jahrhundert später der Versammlungsort einer liter. Gesellschaft, deren vorzüglichstes Mitglied eben jener Mann war, der dem Reiche des Hanswurst in Wien ein Ende machte.

29 Todten-Protokolle und Pfarr-Register.

30 In ähnlicher Weise erscheinen der Marionettenspieler Augustin Carbonese als Hofmaler; der Schauspieler Gottfried Marquart als Stein- Bruch- und Augenarzt; Thomas Dannese hielt Arzneien feil; Jakob Hirschenack, der eine Marionettenbude auf der Freiung (Platz in Wien) hielt, nannte sich Zahnarzt.

Mann als meinen Nachfolger an, ich finde keinen fähigeren, meinen Platz zu besetzen." Lautlose Stille folgte. Da fiel der also Empfohlene, einer augenblicklichen Eingebung folgend, auf die Knie und flehte, die Hände bittend gegen das Publicum ausstreckend: „Meine Herren! ich bitte Sie um Gotteswillen, lachen Sie doch über mich!" Alles lachte und Prehauser's Glück war gemacht. [31]

Gottfried Prehauser, geboren am 8. Nov. 1699 zu Wien, kam auf seinen Irrfahrten auch nach Salzburg, wo er sich in die Rolle des Hanswursten einlebte. Im Jahre 1725 berief ihn Stranitzky nach Wien, wo er jedoch anfangs wenig beachtet wurde, erst der erwähnte glückliche Einfall verschaffte ihm die Gunst des Publicums, der er sich bis an sein Lebensende erfreute. Er wurde rasch einer der vorzüglichsten Schauspieler und verdunkelte als Hanswurst bei weitem seinen Vorgänger. In den letzten Jahren seines Lebens spielte er auch in regelmäßigen Stücken, z. B. den Just in „Minna von Barnhelm", und bewies, was aus ihm hätte werden können, wenn er sich früher dem besseren Schauspiel zugewendet hätte. Auch außer dem Theater genoß Prehauser überall Achtung; meistens ernst [32], hatte er doch auch launige Einfälle. Als er die Leiche seines Freundes Weiskern zur Ruhe geleitete, sagte er zu seinen Begleitern: „Unser Odoardo hat's überstanden; ich werde ihm bald nachfolgen müssen, denn er wird nicht ohne seinen Bedienten sein können." Einen Monat darauf, am 30. Jan. 1769, lag auch er, der bis dahin größte Komiker, als 70jähriger Greis auf der Bahre. Sein Bildniß ließ Kaiser Joseph in der Schauspieler-Galerie aufstellen; Anton Tischler verewigte ihn in Kupfer („gewidmet von seinen Freunden"). [33]

---

31 Ueber Stranitzky siehe Müller's Abschied von der Bühne, S. 64; Gesch. des ges. Theaterw. (Oehler.) S. 92 fg. u. s. w. — Die historische Ausstellung in Wien im Jahre 1873 lieferte Nr. 662 ein Aquarell auf Pergament: Stranitzky (als Hanswurst) und seine Frau Monika, beide tanzend.

32 Als Prehauser einst an der Tafel eines Grafen, der sich an ihm zu belustigen hoffte, gefragt wurde, warum er nicht munterer sei, antwortete er: „Hier ist Prehauser, der ist nie anders; wollen Sie aber den Hanswurst sehen, so kommen Sie um 6 Uhr in die Komödie."

33 Ausf. Biogr. über Prehauser giebt sein Freund J. H. F. Müller, der

Im Jahre 1734 erhielt die Schaubühne einen wichtigen Zuwachs in dem eben erwähnten Friedrich Wilhelm **Weiskern**, Sohn eines sächsischen Rittmeisters. Er war in ernsten und komischen Rollen gleich stark und schrieb eine Menge Burlesken, die er nach italienischen, französischen und spanischen Schauspielen zustutzte. Er erfand für sich einen eigenen Charakter in der Rolle des Odoardo. Er kultivirte aber auch die schönen Wissenschaften, namentlich Geschichte und Geographie und widmete seine ganze freie Zeit der Ausarbeitung einer Topographie von Nieder-Oesterreich, welche nach seinem Tode in zwei Theilen erschien und noch jetzt geschätzt wird, obwohl ihr des Verfassers letzte Feile fehlt. Ebenso bekannt wurde der ergänzende dritte Theil: Beschreibung Wiens. Weiskern starb am 30. Dec. 1768 im 58. Lebensjahre und auch sein Bildniß ließ Kaiser Joseph für die Schauspieler-Galerie anfertigen.[34]

Prehauser, bisher das Haupt der Burleske, sah im Jahre 1737 in Joseph **Kurz**[35] einen gefährlichen Nebenbuhler neben sich aufkommen. Auch dieser schuf sich eine eigene Charakterrolle; sein Bernardon fand rasch Eingang und in Erfindung extemporirter Stücke zeigte sich Kurz unerschöpflich. Ihn zu verdrängen war unmöglich; daher verglich sich Prehauser mit ihm, indem jeder in seinen Stücken des andern Theaterfigur zu Hülfe nahm. Mit Kurz, der durch seine momentane Verbindung mit Haydn eine eingehendere Kenntnißnahme mit den Verhältnissen des Theaters nächst dem Kärnthnerthor hauptsächlich nothwendig machte, werden wir noch genauere Bekanntschaft machen.

Den Genannten schlossen sich im Jahre 1743 Wilh. **Meyberg**

---

täglich um ihn war, in Theatr. Neuigkeiten, 1773, S. 145 fg., dann abgedruckt in dessen Abschied von der Bühne, 1802, S. 63 fg. Oehler, S. 122 fg. und 181 fg. Selbst das in dgl. nicht verschwenderische Wiener Diarium widmet Prehauser einen warmen Nachruf. Jahrg. 1769, Nr. 9.

34 Oehler, S. 127 fg. Müller, Gen. Nachr., 1773, S. 138. Vergl. auch Weiskern's eigene Worte über die damals sich bekämpfende Gegenströmung im Schauspiel, Bd. III, S. 132 seiner Topographie.

35 Dessen eigenhändige Namensfertigung (siehe Verlassenschaftsacten seiner ersten Frau) war **Kurtz**, doch erscheint diese Schreibweise nur selten im Druck.

und Frau Franziska Kurz und zwei Jahre später noch Joseph Huber[36] an. Huber, ein geborener Wiener, der die früher genannte Mamsell Lorenz ehelichte, schuf als Leander und dann als Leopoldl eine heimathliche Possenreißerfigur und führte die Zauber-Komödien ein, die, mit Arien untermischt und von ihrem Schöpfer gewürzt, sich eines enormen Zulaufes erfreuten. Huber war in ernsthaften und komischen Rollen gleich stark, starb aber schon im 34. Lebensjahre, als er eben im Zuge war, ein bedeutender Schauspieler zu werden, am 23. April 1760.

Das deutsche Schauspiel war zu jener Zeit größtentheils die Unterhaltung der mittleren Bürgerklasse. Hof, Adel und Alles, was sich zu den feineren Ständen zählte, besuchte das Theater nächst der Burg. Bald aber lockten Kurz-Bernardon und Prehauser mit dem grünen Hut und der Hanswursten-Jacke auch die vornehmeren Kreise ins Stadttheater und das deutsche Schauspiel wurde dadurch immer mehr der Lieblingsgenuß des größeren Publikums. Auch der Hof fing an, Gefallen daran zu finden. Bereits im Jahre 1737 hatten die deutschen Schauspieler zum erstenmale die Ehre, nach Mannersdorf, einem damals beliebten Badeort an der ungarischen Grenze, wo sich der Hof zeitweise aufhielt, gerufen zu werden; ebenso spielten sie wiederholt im sogenannten spanischen Saale in der Burg. Später nahmen Maria Theresia und ihr hoher Gemahl entschieden Partei für das deutsche Schauspiel und würdigten es ihres Schutzes. Nun lesen wir auch häufiger im Wiener Diarium: „Beede Majestäten haben im Stadt-Theatro einer neuen Teutschen Komödie abgewartet."

Wir sind hier bei dem wichtigen Momente angekommen, wo das Frühroth eines besseren Geschmackes, der erst zwanzig Jahre später über die verkommene Lokalposse siegte, sich zum erstenmale Bahn zu brechen suchte. Zum erstenmale wagte man sich an regelmäßige Stücke. „Die Allemannischen Brüder", ein Trauerspiel in Versen von Krüger, machte im Jahre 1747 den Anfang und der gute Erfolg ermuthigte Selliers, Mitglieder der Neuber'schen Gesellschaft in Leipzig (das Ehepaar Koch, Heydrich, Mlle. Lorenz) eigens zu studirten Stücken zu

---

36 Biogr. siehe Müller, Gen. Nachr., 1773, S. 136. Oehler, S. 153.

engagiren. Im Jahre 1753 folgte ihnen auch Friederike Karoline Neuber selbst, entsprach aber den gehegten Erwartungen nicht. Sie kehrte nach Dresden zurück und spielte in den umliegenden Bädern in den traurigsten Umständen. Da die Kaiserin darauf drang, die Schaubühne zu verbessern, verschrieb Durazzo Stephanie den ältern, Kirchhoff und Frau von Riga, Jaquet und dessen Frau und Tochter von Graz (Katharina, geb. 1760 zu Wien und daselbst 30. Jan. 1786 gest., wurde eine hervorragende Schauspielerin). Diese trafen im Jahre 1760 ein. Unterdessen war am Theaterhimmel der Name Sonnenfels aufgestiegen — in den nächsten Jahrzehnten die Leuchte einer gereinigten Richtung. Schon jetzt (1751) drang sein Wille durch. Auf seinen Antrag wurde zur Ueberwachung der Sittlichkeit der Stücke die Theatercensur eingeführt. Für die regelmäßigen Stücke konnte man nun freilich haften, aber den extemporirten Burlesken blieben überall Luftlöcher geöffnet. Diese zu verstopfen, wurde die ganze Sippschaft vor eine Hofcommission gerufen und ihnen aufs schärfste anbefohlen, sich in Zukunft beim Extemporiren jeder Unanständigkeit zu enthalten. Empfindliche Verweise, Arrest, lebenslängliche Haft (!) waren die angedrohten Foltergrade. Nichtsdestoweniger stemmten sich Prehauser, Kurz und Weiskern gegen die versuchte Neuerung und trachteten zunächst, „Essex“, „Miß Sara Sampson“ und andere regelmäßige Stücke lächerlich zu machen, was ihnen nur zu leicht gelang. Das Schlimmste war, daß sie ihre eigenen Machwerke nun als regelmäßige Stücke brachten. Die Stücke von Prehauser, Kurz, Weiskern und Huber (denen in den 60er Jahren Hafner, Klemm und Heufeld folgten) beherrschten die Bühne, und die Darsteller, eine Menge ausgeprägter Theaterfiguren, hatten es im Extemporiren nun so weit gebracht, daß ihnen keine Truppe gleich kam. Müller, der im Jahre 1761 auf der Durchreise in Wien die Vorstellungen besuchte, sagt darüber: „Ich bewunderte die Fertigkeit und bündige Suada in der Burleske. Prehauser, Weiskern, Leinhaas, Heydrich und Mad. Weidner (Kurz war damals von Wien abwesend) waren Meister in der Kunst, aus dem Stegreif zu spielen; ihr Vortrag verdiente nachgeschrieben zu werden.“[37]

---

37 Müller's Abschied von der Bühne, 1802, S. 40. Oehler, S. 145.

Eine Uebersicht der gegebenen Stücke und deren Verfasser bietet uns wieder, wenn auch nur in den früher genannten Jahren (Ostern 1752 bis Ende 1756) das erwähnte Répertoire des Théâtres u. s. w. Außer den Burlesken erscheinen Original- und übersetzte Werke von Grimm, Gellert, Baron Trenk, Koch, Gottsched, Goldoni, Metastasio, Apostolo Zeno, Bambini, Boissy, Destouches, Graffigny, Voltaire, Racine, Le Sage u. A. — Eine Specialität bieten die von den Kurz'schen Kindern dargestellten Komödien und Pantomimen. Die Ballete waren meist von Hilverding und Salomon, standen aber jenen im Theater nächst der Burg an Werth nach; die besseren Solotänzer waren an beiden Theatern beschäftigt. Auch das Orchester besaß außer Starzer, Cammermayer, Pacher, Mederitsch Gallus (Waldhorn, Violoncell und Baß) keine nennenswerthen Musiker; es zählte 10 Violinen, je zwei Violen, Celli und Bässe, Flöte, Fagott, zwei Oboen und zwei Waldhörner. Es wurde hier wie im Theater nächst der Burg täglich gespielt, die Freitage ausgenommen; in der Fasten- und Adventzeit waren ebenfalls keine Vorstellungen. —

Zur Marktzeit und im Fasching wurden im vorigen Jahrhundert in den dazu errichteten Bretterbuden auf dem Neumarkt, Judenplatz und auf der Freiung Pantomimen und Possen aller Art aufgeführt. Namentlich die Marionettenspiele waren sehr beliebt; die Figuren hatten bewegliche Glieder, die mit einem Draht von oben dirigirt wurden. Ehe Prehauser Wien verließ, ließ er sich im ersten Stadium seiner Theaterlaufbahn von dem „Zahnarzt" Hirschnak für dessen Puppen-Komödien auf der Freiung anwerben. Stranitzky hielt eine zeitlang trotz seiner Stadttheater-Pachtung auch eine Marionettenbude, ebenfalls auf der Freiung, in Gang; seine Witwe aber, in der kurzen Zeit, da sie allein das Regiment im Stadttheater führte, beklagte sich beim Stadtrath bitter über den gleichzeitigen Bestand der Marionetten, da ihr dies Eintrag thue. Im Jahre 1728 wurde das Spiel untersagt, da viel Unzucht dabei getrieben wurde, doch tauchte es schon nach zwei Jahren wieder auf. Wir lesen auch von einer obrigkeitlichen Verordnung im Jahre 1747, sich nicht mit brennenden Fackeln und Windlichtern in die Nähe der auf dem Neumarkt stehenden Pantomime zu begeben oder gar die Fackeln darinnen anzuzünden. Hoch und Niedrig unterhielt sich

an diesen Possen, die später namentlich in der Travestie Gelungenes leisteten. Im genannten Jahre finden wir im Wiener Diarium auch den Besuch des Kaisers und seines Bruders, des Herzogs Karl von Lothringen, bei einer pantomimischen Vorstellung auf dem Neumarkt erwähnt. Müller [38] nennt noch im Jahre 1772 das Hofmann'sche Marionetten- oder sogenannte Kreuzerspiel auf der Freiung; Hofmann war auch der Einzige, der von der Abgabe eines Theils der Einnahme an die Theatral-Direction befreit war. Haydn's Vorliebe für das Marionettentheater ist bekannt; im fürstlichen Schlosse Esterház gelangte es unter Pauersbach's Direction zu besonderer Vollkommenheit. [39]

Es würde unserem Wiener Lebensbilde ein charakteristischer Zug fehlen, wenn wir nicht auch der öffentlichen Tanzbelustigungen gedächten. Die Tanzmusik Wiens war vor hundert Jahren noch lange nicht tonangebend, aber die Lust zum Tanzen war da. Von der Musik zu den Tänzen jener Zeit ist uns nur Weniges erhalten; es waren, wie in den späteren Jahrzehnten, in den Redouten und auf öffentlichen Bällen ausschließlich Menuetten (Minuetti di Ballo) und Deutsche (Allemands) in Gebrauch. (Contretänze, Ländler und Walzer kommen erst später vor.) Sie waren zum Theil für volles Orchester, zum Theil nur für Streichinstrumente, zwei Violinen und Baß, geschrieben, wie z. B. jene von Holzbauer (circa 1745) und von Huber (circa 1765). In fast gleichem gemessenen Gang bewegen sich die in Nürnberg (circa 1740) erschienenen in Kupfer gestochenen Menuetten (2 Violinen, 2 Hörner und Baß) des Ludwig Alb. Friedr. Baptiste. [40] Diese 24 Menuette wechseln

---

38 Müller, Gen. Nachr. von beyden k. k. Schaubühnen in Wien, 1772, S. 111.

39 In der Advent- und Fastenzeit führte man auch Krippenspiele auf. Diese Vorstellungen aus der bibl. Geschichte wurden nicht nur von Kindern und Leuten aus der untern Volksklasse, sondern auch von Personen aus den höhern Ständen besucht und auch der kais. Hof ließ sie öfters in die Burg kommen. Diese stummen Theater haben sich, alle Wandlungen überdauernd, bis auf unsere Tage erhalten.

40 Menuets nouveaux à 2 Violons, 2 Cors de Chasse et la Basse; dédiés à son Sér. Monseigneur Le Prince regnant d'Oettingen, comp. par Mr. A. L. F. Baptiste, Maître à danser de la Sér. Cour de Hesse-

(mit einer einzigen Ausnahme) regelmäßig in Dur und Moll ab und gilt immer der zweite Menuett gleichsam als Trio des vorhergehenden, der dann wiederholt wird. Die Meisten zählen je 8 Takte in beiden Theilen; beim letzten Menuett überlassen Hörner und Baß den zwei Violinen allein das Feld, die sich nun wie in einem reich geschmückten Coda in längeren Theilen ergehen, die erste Violine Triller auf Triller häufend, die zweite sie unermüdet mit Achteln in weiten Sprüngen begleitend, worauf dann, den vorletzten Menuett wiederholend, alle Instrumente gemeinschaftlich die Serie zu Ende führen. Die ersten Tanzstücke von Haydn (14 Menuette für 2 Violinen und Baß, Flöte, Oboen, Fagott und 2 Hörner) erschienen im Jahre 1767 bei Breitkopf in Abschrift. Sie sind noch (für Clavier allein) im Original erhalten und reichen der Schrift nach wohl selbst in die 50er Jahre zurück. Später werden wir Mozart, Haydn, Beethoven und andere gleichzeitige Componisten die Feder für die kaiserlichen Redoutensäle in Bewegung setzen sehen; in unserm Jahrhunderte tauchten dann die Tanzweisen von Ferd. Gruber und Michael Pamer auf, die Vorläufer von Lanner und Strauß, mit denen die Wiener Tanzmusik eine entschiedene Wendung nahm und sich deu Weg durch aller Herren Länder bahnte.

Es verlohnt der Mühe, bei dieser Gelegenheit auch die damalige Art und Weise, wie es bei diesen Unterhaltungen gehalten wurde, sowie die Tanzlokalitäten näher kennen zu lernen. Noch in den ersten 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts waren die Hauptvereinigungspunkte für Bälle nur das Theater nächst dem Kärnthnerthor (das Theater im sogenannten Hofballhause ist nur einigemal genannt) und der Tanzsaal „auf der Mehlgrube" am Neumarkt. Bis zur Eröffnung der kais. Redoutensäle hatte das Stadttheater allein das Vorrecht, auch

Cassel. Oeuv. I. à Nuremberg, aux dépens de Jean Ulric Haffner, Maître du Lut. In der franz. Vorrede spricht der Verfasser von einem, dem Fürsten vor etwa 11 Jahren gewidmeten Sonatenwerk. Walther's Lexicon sagt S. 69: „Baptiste, ein ber. u. ietzo florirender Frantzösischer Violinist, hat ein Buch Sonates vor die Violin und noch ein Buch von 2 Musettes oder Vielles in Paris herausgeben lassen." Nach Gerber starb Baptiste zu Cassel in den 60er Jahren.

maskirte Bälle zu geben; sie begannen am 6. Januar und wurden an bestimmten Tagen bis zum Fasching-Dienstag fortgesetzt; das Einlaßgeld betrug einen Dukaten in Gold. Es wurde auf der Bühne und im Parterre getanzt, erst in späterer Zeit wurden beide vereinigt. Man gelangte zum Theater im Wagen oder Tragsessel, zu Fuß durfte sich keine Maske auf der Straße blicken lassen; alle hohen und vorhin schon unerlaubten Spiele waren strenge verboten. Das Orchester bestand aus circa 40 Musikern, welche zunächst aus der früher erwähnten, mit dem obersten Spielgrafenamte vereinten St. Nicolai-Bruderschaft bei St. Michael recrutirt wurden; sie allein hatten auch das Recht, in Zeiten, wo jede Wirthshausmusik verboten war, „bei denen Hochzeiten und ehrbaren Mahlzeiten" aufzuspielen. Es war dafür eine gewisse Taxe (Musikimpost) im Rathhause des Wiener Stadtmagistrats zu entrichten. Nachdem im Jahre 1782 der Zunftzwang der genannten Bruderschaft aufgehoben wurde, versammelten sich die Musiker, welche Tanzmusik ausführten, jeden Samstag des Morgens hinter der Säule am hohen Markt, und an den übrigen Tagen auf der Brandstatt, wo sie ein Jeder, der Musiker zu Bällen suchte, zu finden wußte.[41]

Die Verwendung des früheren, im Jahre 1744 geschlossenen Opernsaales zu Redouten, der Theatralleitung unterstehend, kam dem Publikum zum erstenmale Sonntag den 7. Jan. 1748 zu statten. „Diesen Abend (berichtet das Wiener Diarium Nr. 3) haben sich die Carnevals- oder Faschings-Lustbarkeiten in dem hierzu erbaueten prächtigen Redouten-Saal an der kais. Burg angefangen, wobey sich eine große Menge Maskern eingefunden hat, welche in allem zu sattsamen Vergnügen bedienet worden." Unter „großer Menge" waren circa 600 bis 800 Personen verstanden. Im Jahre 1752 wurden die Maskenbälle bereits in den neu und aus Stein erbauten Sälen, wie wir sie jetzt kennen, abgehalten. Die Bälle begannen am ersten Sonntag oder Mittwoch nach dem heil. Dreikönigfest und schlossen am sogenannten Erchtag (Fasching-Dienstag). Den Besuchern war es gestattet, an den gleichen Ball-Abenden in beiden Theatern im Masken-

---

41 Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. (Schönfeld) 1796, S 99.

kleide, jedoch ohne Larve, zu erscheinen. In den 50er Jahren sind auch im November Maskenbälle angezeigt, welche von 8 bis 2 Uhr Mitternacht währten.

Die Bälle des Hofes und Adels wurden im kleinen Redoutensaale abgehalten. Den Kammerfestins, mit und ohne Verkleidung, wohnten meistens beide Majestäten und die übrigen kaiserlichen Mitglieder bei. Der Adel gab aber auch im Saale zur Mehlgrube geschlossene Bälle und hatte das Vorrecht, auch hier in Verkleidung zu erscheinen. Hoher und niederer Adel hatten jeder seinen bestimmten Abend und waren in beiden Kreisen diese maskirten Bälle besonders beliebt. [42]

Vor Eröffnung der Redoutensäle war der Saal zur „Mehlgrube" die größte und beliebteste Tanzlocalität Wiens [43], wo man auch im Maskenkleide, jedoch ohne Larve, erscheinen durfte. Fast jeder Tag der Woche war hier besetzt, doch wurde sorgfältige Musterung der Stände gehalten. Es gab Bälle für „honette Compagnien" (aus dem Beamten- und Handelsstand u. s. w.), anspruchsvollere „Distinctions-Bälle" (Herreneintritt ein Dukaten in Gold) und „geschlossene Compagnien", von denen jede besondere Bestimmungen hatte. [44]

Außer den genannten Orten sind gleichzeitig als „berühmte" Privat-Tanzsäle noch genannt: das Defranz'sche oder sogenannte Haasenhaus in der Kärnthnerstraße (neu Nr. 14), das Stampfische Haus „zum Sommer" unter den Tuchlauben

---

42 Ende des vorigen Jahrhunderts wählte der Adel für seine Bälle den Tanzsaal des Hoftraiteurs Jahn in der Himmelpfortgasse (neu Nr. 6), wo auch viele Concerte Statt hatten.

43 In den Kellern dieses am Mehl- (Neu-) markt gelegenen, im Jahre 1698 nach Plänen des J. B. Fischer von Erlach erbauten Gebäudes wurden die Mehlsäcke untergebracht — daher der Name. Der Saal hat seine Geschichte. Mozart gab hier im Verein mit Phil. Jak. Martin in den 80er Jahren zur Fastenzeit Abonnement-Concerte. Auch Beethoven dirigirte später hier. Im Jahre 1807 wurden die Liebhaberconcerte daselbst abgehalten. Die späteren Bälle arteten in bedenklicher Weise aus, bis im Jahre 1831 der neu und geschmackvoll hergerichtete Saal den gebildeten Ständen als Casino diente. Heutzutage ist das Haus eines der feinsten Hôtels der innern Stadt.

44 Ueber die in den 30er Jahren daselbst abgehaltenen Kinderbälle berichtet Joh. Basili Küchelbecker, Allern. Nachr. vom röm. kais. Hof. Andere Aufl. Hannover 1732. S. 420.

(neu Nr. 17) und der „berühmte große Saal" im Waffenbergischen Hause auf dem Peters-Freithofe. Die „properen" Bälle dieser Orte mit „wol-besetzter" Musik und ausgesuchten Speisen und Getränken sind jahrelang zur Faschingszeit im Wiener Diarium angezeigt. Für allzu derbe Mischung sorgte das Entrée: Leggeld für eine Mannsperson ein Species-Dukaten, Frauenzimmer franco. Der Anfang war um 6 Uhr Abends; das Ende ist nicht angezeigt. [45]

Auch der Nachtmusiken haben wir zu gedenken; sie boten den warmblütigen Wienern eine gar willkommene Unterhaltung und weiß von ihnen schon im 17. Jahrhundert ein Reisender zu erzählen. [46] Indem er den großen Musiksinn des Kaisers Leopold I. hervorhebt, findet er es erklärlich, „daß sich so viele Musicanten in Wien befinden, wie dann schwerlich irgendwo mehr anzutreffen sind als allhier und ging schier nicht ein Abend vorbey, daß wir nicht eine Nachtmusic vor unsern Fenstern auf der Straßen hatten". In den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts gewannen dieselben an Ausdehnung und Mannichfaltigkeit. Der im großen Stil ausgeführten, schon früher erwähnten Serenaten mit glänzend cöstümirten mythologischen Masken, die an Familienfesttagen des kais. Hofes auf dem innern Burgplatz abgehalten wurden, gedenkt ein anderer Reisender. [47] Wenn auch mit dem Tode Kaiser Karl's VI. musikalische Nachtfeste solcher Pracht verstummten, gediehen sie doch in mannichfacher Gestalt in bürgerlichen Kreisen fort; so wird noch in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts in einem Briefe aus Wien berichtet: „Nachtmusiken sind hier so häufig, als unter dem schönsten italienischen Himmel. Bald sind es ganze Gesellschaften von

---

45 Als Tanzlokale sind zu Ende des vorigen Jahrhunderts in der inneren Stadt noch genannt: das Casino von Otto in der Spiegelgasse und der Trattner-Hof; in den Vorstädten der weltbekannte Sperl. Die sprüchwörtlich gewordene sorglose Wiener Leichtlebigkeit zeigte sich im ersten Jahrzehnt des gegenwärtigen Jahrhunderts namentlich bei Eröffnung des glänzend eingerichteten Apollosaales in der Vorstadt Schottenfeld, dem sogenannten „Brillantengrund".

46 Dr. Ed. Browne ganz sonderbare Reisen durch Niederland, Teutschland u. s. w. Nürnberg 1684. S. 237.

47 Küchelbecker's Allern. Nachricht. 1732. S. 160.

Sängern, bald rauschende Instrumentalmusik, bald auch die einzelne Flöte oder Mandoline, welche Ihnen beim nach Hause gehen aus den stillen Straßen entgegenschallen und bald einen Kreis von Zuhörern um sich versammeln, welche mit aller Schnelligkeit ihr Lager verlassen und herzuströmen."[48] Verführerischer noch werden uns diese Ständchen in einem Wiener Theater-Almanach vom Jahre 1794 (S. 173) geschildert: „In den Sommermonaten trifft man fast täglich, wenn schönes Wetter ist, Ständchen auf den Straßen, und ebenfalls zu allen Stunden, manchmal um ein Uhr und noch später. Diese Ständchen bestehen aber nicht, wie in Italien oder Spanien, in dem simplen Accompagment einer Guitarre, Mandore, oder eines andern ähnlichen Instruments zu einer Vocalstimme, denn man giebt die Ständchen hier nicht, um seine Seufzer in die Luft zu schicken, oder seine Liebe zu erklären, wozu sich hier tausend bequemere Gelegenheiten finden, sondern diese Nachtmusiken bestehen in Terzetten, Quartetten, meistens aus Opern, aus mehreren Singstimmen, aus blasenden Instrumenten, oft aus einem ganzen Orchester, und man führt die größten Symphonien auf. Besonders wimmelt es von solchen Musiken an den Vorabenden der bekannten Namensfeste, vorzüglich am Annenvorabende. Gerade bey diesen nächtlichen Musiken zeigt sich auch die Allgemeinheit und Größe der Liebe zur Musik sehr deutlich; denn sie mögen noch so spät in der Nacht gegeben werden, zu Stunden, in denen alles gewöhnlich nach Hause eilt, so bemerkt man doch bald Leute in den Fenstern, und die Musik ist in wenigen Minuten von einem Haufen Zuhörer umgeben, die Beyfall zuklatschen, öfters, wie im Theater, die Wiederholung eines Stückes verlangen und sich selten entfernen, bis das Ständchen geendigt ist, das sie öfters noch in andere Gegenden der Stadt schaarenweise begleiten." Auch zu Anfang des laufenden Jahrhunderts waren die Ständchen in Wien noch gebräuchlich. Nach Moscheles[49] gab Graf Palffy deren sechs im Jahre 1815 im botanischen Garten. Moscheles selbst, Mayseder, Merk, Giuliani und Hummel wirkten mit und führten in Gegenwart der Kaise-

---

48 Der neue teutsche Merkur, von C. M. Wieland. 1799. S. 51.

49 Aus Moscheles' Leben, von seiner Frau. 1872, I, S. 23.

rin Marie Louise und der Erzherzoge Rainer und Rudolph Compositionen von Beethoven, Mayseder und Hummel auf und dazwischen „lustige Jodler, die aus den Gebüschen hervorklangen und ein noch lustigeres Souper. Außerdem wohl ein halbes Dutzend, welche Privatleute den Ihrigen zu ihren Namenstagen gaben".

Die Nachtmusiken zur Zeit unserer Chronik denken wir uns in bescheidenem Zuschnitt, etwa von drei und mehr Streich- oder Blasinstrumenten (je zwei Klarinetten, Hörner, Fagott) oder auch von gemischten Instrumenten mit und ohne Gesang ausgeführt. Auf die Serenade im weiteren Sinn werden wir am gehörigen Orte zurückkommen.

Ab und zu gab es in den Jahren nach Haydn's Austritt aus dem Kapellhause allerlei Feste, die theilweise auch ein öffentliches Schaugepränge trugen. So berichtet das Wiener Diarium sehr ausführlich über ein glänzendes Fest, das der französische Botschafter Marquis d'Hautefort im November 1751 an zwei aufeinander folgenden Tagen zur Feier der Geburt des Herzogs von Burgund in seinem Palast auf der Freiung (Platz in der innern Stadt) veranstaltete. Ein von einem auserlesenen und stark besetzten Orchester ausgeführtes Concert, große Tafel, glänzender Ball in dem auf dem Platze eigens dazu erbauten Saale sind namhaft gemacht, wie auch eine glänzende Außenbeleuchtung des Hauses, transparente Bilder auf einem Prachtgerüste und ein Springbrunnen, der dem Volke unter beständigem Pauken- und Trompetenschall an beiden Abenden Wein spendete. — Ein ähnliches noch brillanteres Fest veranstaltete der neapolitanische Minister Marchese Niclas da Majo im October 1754 zur Geburtsfeier des Erzherzogs Ferdinand Karl. Der Weg vom Schottenthore nach dem in der Roßau liegenden fürstlich Liechtenstein'schen Gartenpalaste war mit einer doppelten Reihe Pechpfannen und vergoldeten Laternen beleuchtet. Palast und Garten strahlten im Widerschein von achtzigtausend Lampen und Feuertöpfen und am Hauptportale war ein doppelter Triumphbogen errichtet, auf dem zwei Chöre musicirten, eine dritte Musik mit Feldinstrumenten war oberhalb der Stiege des Prospect-Gebäudes aufgestellt. In dem von Pozzi gemalten, von zwanzig Säulen getragenen Saale, der mit unzähligen Häng- und Wandleuchtern und krystallenen Girandolen erhellt

war, bewegten sich hunderte von Masken, die um Mitternacht an sieben reich besetzten Tafeln Platz nahmen und später bis zum Morgen dem Tanze huldigten. Auch der kais. russische Botschafter gab ein nicht minder glänzendes Fest im Januar 1755 im Rofrano'schen Gartenpalast (später Auersperg'sches Palais) vor dem Burgthor zur Feier der Geburt des Großfürsten Paul Petrowiz.

Häufig finden wir erwähnt, daß Haydn von seinen frühesten Werken keinen pecuniären Vortheil zu ziehen wußte, daß er sie sorglos von Hand zu Hand wandern ließ und, anstatt erbittert zu sein, daß Andere damit Gewinn erzielten, sich im Gegentheil kindisch freute, wenn er eine seiner Compositionen in den Auslagfenstern der Musikhandlungen durch den Stich verbreitet sah. Die Richtigstellung dieser Annahme bietet zugleich Gelegenheit, auf den Musikalienhandel, wie er damals in Wien beschaffen war, ausführlicher einzugehen. Wir werden in der Folge sehen, wie rasch sich dieser für Componisten und Publikum gleichwichtige Handelszweig ausbildete, wie Firma auf Firma entstand, wieder verschwand oder an Andere überging. Vor Allem muß bemerkt werden, daß es bis in die Mitte der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts in Wien überhaupt keine ausschließlichen Musikalienhändler oder Verleger im Sinne der Jetztzeit gab. Nur ausnahmsweise kamen musikalische Werke von hier aus in den Handel; der größere Theil wurde in Abschriften verbreitet; fast alle in Kupfer gestochenen Werke kamen von auswärtigen Städten, namentlich von Nürnberg, Augsburg, Leipzig [50], Amsterdam, Paris und London. Mit dem Verkauf der Musikalien befaßten sich vorzugsweise die Buchhändler; auch Buchbinder (J. F. Baumgartner), Kupferstecher (Joh. Jak. Lidl) und Copisten (Haschke) boten Musikalien feil; selbst in einem Gewürzgewölbe (J. G. Gründler beim Kärnthnerthor) konnte man Musikwerke, z. B. Hurlebusch's Clavierstücke, kaufen. Unter

---

50 In Deutschland war es namentlich Gottlob Immanuel Breitkopf, der im Jahre 1745 in Leipzig die Druckerei des Vaters übernommen hatte und 1756 durch Neu-Erfindung eines Notendrucks sich in diesem Zweig verdient machte. Seit 1762 lieferte er auch die zur Orientirung so unschätzbaren thematischen Verzeichnisse gedruckter und geschriebener Musikalien, die durch ihn zu beziehen waren.

den Firmen, welche im Wiener Diarium am häufigsten vorräthige Musikalien ankündigten, sind hervorzuheben: Joh. Peter von Ghelen, kais. Hof- und Universitäts- und gemeiner Stadt Wien Buchdrucker (bei dem schon im Jahre 1725 Fux's berühmter Gradus ad Parnassum, mit beweglichen Typen gedruckt, erschienen war); Joh. Thomas Edler von Trattner, k. k. Hofbuchdrucker und Buchhändler auf dem Kohlmarkt (jetzige Café Daum) und im Schottenhof (im Jahre 1775 im eigenen Hause auf dem Graben); Jos. (später Edler von) Kurzböck, k. k. Hofbuchdrucker in allen orientalischen Sprachen und Buchhändler, Verlagsgewölb auf dem Hof, dann in der Bognergasse; Georg Bauer, Buchhändler auf dem alten Fleischmarkt; Peter Conrad Monat, Buchgewölb unter den Tuchlauben; die Kunst- und Buchführerey Prasser auf dem Kohlmarkt (Schild zum St. Johann in der Wüsten); Augustin Bernardi, Universitäts-Buchhändler, der oberen Jesuitenpforte gegenüber; Rudolph Gräffer, Buchhändler im Jesuitenhof; Herm. Jos. Krüchten, Buchhändler unter den Tuchlauben (bei der Weltkugel im Seitzerhof); Joh. Paul Kraus, Buchführer neben dem Hofballhaus; Emerich Felix Bader, Buchführer in der Bognergasse (neben dem Todtenkopf), und etwas später Huberty, Musik-Kauffmann in der Alstergasse (zum goldenen Hirschen). Der bescheidene Binz, dem wir auf dem Stephans-Friedhof begegnet sind, erlaubte sich erst später die so kostbare öffentliche Ankündigung im Wiener Diarium. Das Handlungshaus Artaria auf dem Kohlmarkt war das erste, das, im Jahre 1769 mit einem Privilegium versehen, sich bald darauf mit dem Verlag eigener gestochener Musikalien befaßte. Haydn, Mozart, Beethoven erschienen daselbst der Reihe nach mit ihren Werken und namentlich hatte Haydn in den 80er Jahren regen Verkehr mit dieser Firma, die auch, die erste in Wien, seit dem Jahre 1777 eigene Musikkataloge veröffentlichte und im folgenden Jahre zum erstenmale Musikalien selbst verlegte. Vordem hielten die drei Brüder Cesare, Domenico und Giovanni, gebürtig aus dem Orte Blevio am Comersee, verschiedene Kunstartikel in ihrem Gewölbe unter den Tuchlauben unter dem Schilde „zum König von Dänemark". (Carlo Artaria hatte seinen Laden unter demselben Schilde im Jahre 1775 gegenüber dem Michaelerhaus.) Der Firma Artaria werden wir später noch oft begegnen.

Mit dem Eigenthumsrecht der Musikalien war es im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts übel bestellt; jeder Verleger suchte dem andern durch Nachdruck zu schaden und den Copisten gegenüber standen wiederum Componisten und Verleger machtlos gegenüber. Das Schlimmste dabei war, daß mit jeder neuen Abschrift auch neue Fehler sich einschlichen, welche die Zeit endlich sanctionirte. Mitunter suchten die Componisten das Geschäft der Herausgabe selbst in die Hand zu nehmen; so kündigte Mozart im Jahre 1783 drei Clavierconcerte an, auf die man in seiner Wohnung subscribiren konnte; Haydn verlegte 1784 Claviersonaten auf eigene Rechnung, die in der Gräffer'schen Buchhandlung zu haben waren.

In Kupfer gestochene Musikalien bildeten einen Luxusartikel und kamen noch im Jahre 1770 so selten vor, daß der Buchhändler Bernardi die bei ihm vorräthige „allerneueste in Kupfer gestochene Musik" gleichsam als etwas Ungewöhnliches ankündigte. In Wien selbst wurden, wie oben erwähnt, nur hin und wieder Werke in dieser Art verlegt, doch lieferten schon im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die Notenstecher Joh. Jak. Freundt und Jakob Hoffmann mit einem umfangreichen musikalischen Werk des Fürsten Paul Esterházy eine saubere Arbeit. Dreißig Jahre später klagt Küchelbecker [51], daß unter den Kupferstechern „keiner von sonderlicher Reputation anzutreffen" sei. Doch finden wir in Folge der Gründung der k. k. Kupferstich-Akademie (1766) wieder ganz tüchtige Männer, wie namentlich C. Schütz, F. Müller, Georg David Nicolai, und in zweiter Linie Beheim, Brunet, Huberty, Eberspach und den früher genannten Lidl; die geschmackvoll und fleißig ausgeführten Titelkupfer der drei Erstgenannten (Canzonetten von Martin, Gluck's Oden, Lieder und Symphonien von Haydn, Clavierwerke von Steffan, Wagenseil u. A.) wird man noch heutzutage mit Vergnügen betrachten.

Geschriebene Musikalien waren auch in Deutschland so zahlreich verbreitet, daß z. B. Breitkopf in Leipzig, Westphal in Hamburg förmliche Lager von Manuscripten hielten. In Wien bildeten diese eine Haupterwerbsquelle der Copisten, deren einzelne

51 Küchelbecker, Allern. Nachr. S. 745.

durch langjährige Ausübung einen gewissen Ruf erlangten; so werden die Opern-Partituren des Hoftheatralcopisten Wenzl Sukowaty noch heutzutage häufig in Bibliotheken angetroffen. Durch ihre Gewinnsucht und meist unzuverläßlichen Arbeiten bildeten die Copisten eine stehende Klage der Componisten; besonders Reisende wußten sie nach Möglichkeit auszubeuten, wie denn der englische Musikschriftsteller Burney bei seinem Wiener Besuche im Jahre 1772 von ihnen förmlich belagert wurde. Einem Copisten aber fiel die Ehre zu, der Erste gewesen zu sein, der Werke von Haydn in den Spalten des Wiener Diariums ankündigte; es war dies der oben erwähnte Simon Haschke, „Musiko und Notist in den drey Huetten zu Maria Trost" (St. Ulrich, Vorstadt Wiens), der im Jahre 1768 copirte Musikalien für verschiedene Instrumente zum Verkauf anbot und unter den „besten Meistern", als Steffan, Wagenseil, Hoffmann, Wanhal, Mathielli, Toeschi, Bach und Jomelli auch Haydn nennt.[52] Zu Anfang der 70er Jahre werden dann Haydn's Symphonien und Quartette, im Ausland gestochen, von Krüchten u. A. angezeigt; Artaria folgte im Jahre 1776. Haydn's erste größere, in Wien selbst verlegte Sonatensammlung erschien 1774 bei Kurtzböck in Typendruck, in welcher Gestalt kurz zuvor auch die Partituren von Gluck's „Alceste" (1769) und „Paride ed Elena" (1770) in Typendruck, gr. Folio bei Trattner gedruckt und verlegt worden waren.[53]

Musikalisch-theoretische Werke waren kurz nach ihrem Erscheinen auch in Wien im Wiener Diarium angekündigt; so finden wir die Schriften von Mattheson, Marpurg, Rameau, Sorge und Kirnberger; auch sehen wir aus zwei Anzeigen, daß man sich damals bereits auf akustische Fragen einließ.[54]

---

52 In Breitkopf's themat. Katalogen wird Haydn das erstemal im Jahre 1763 mit einem Divertimento und 2 Concerten für Clavier genannt.

53 Damit entfällt zugleich die Anschuldigung Oscar Comettant's, der in seinem Werke „La musique, les musiciens et les instruments de musique" etc. (Paris 1869) S. 474 sagt: „De Gluck, non plus, on n'aurait pu trouver jusque dans ces derniers temps aucune grande partition en Allemagne. C'est incroyable, mais cela est ainsi."

54 Gespräch zwischen einem Musico theoretico und einem Studioso Musices von der Prätorianischen, Prinzischen, Werkmeisterischen, Weidhardi-

Die Musikliebe des österreichischen Adels, für die wir zum Theil schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und wiederum bis in die Epoche Beethoven zahlreiche Belege finden, gab sich auch im Verlauf des verflossenen Jahrhunderts in mannigfacher Weise kund. Wir dürfen uns nur der im Jahre 1724 bei Hofe veranstalteten Aufführung der Oper Euristeo von Caldara und anderer Hoffestlichkeiten erinnern, um schon hier auf der Bühne und im Orchester ein selbstausübendes hochadeliges Personal kennen zu lernen, das jedem gleichzeitigen Hofkapellmeister hohe Befriedigung gewährt haben mußte. Haydn trat in nähere Beziehung zum hohen und höchsten Adel; es genügt hier, die Grafen Apponyi, Erdödy, den Fürsten Lobkowitz zu nennen, denen Haydn einen Theil seiner Streichquartette widmete; ferner den Fürsten Schwarzenberg, in dessen Palais die ersten Aufführungen der Schöpfung und der Jahreszeiten stattfanden; die Fürsten Liechtenstein, Auersperg, Kinsky, Lichnowsky, Trauttmannsdorff und die Grafen Czernin, Harrach, Fries und Sinzendorf, die im Verein mit Fürst Schwarzenberg und unter unmittelbarer Anregung van Swieten's die Compositionen der erwähnten Oratorien veranlaßten. Aus den 50er und 60er Jahren sind als ausübende Sänger und Sängerinnen in den bei Hofe aufgeführten Opern Fürst Taxis, Graf Pergen, die Gräfinnen Frankenberg, Rosenberg, Lamberg, Kollonicz u. A. namhaft gemacht; auf dem Clavier thaten sich ferner hervor Graf Althann, die Gräfinnen Zierotin, Wilczek und Baronin von Gudenus. Auch die Orgel war vertreten; so spielte die jugendliche Fürstin Leopoldine Liechtenstein beim Theresienfeste, 15. Oct. 1765, in der Kapelle des Reconvalescentenhauses auf der Landstraße ein Orgelconcert ihres Lehrers Christoph Stephan. (Wiener Diarium Nr. 84.) — In der Theresianischen Ritter-Akademie sehen wir sogar wiederholt Opern, Singspiele, Ballete und Schauspiele mit Musik ausschließlich von den jungen Cavalieren dargestellt, die auf der Bühne und im Orchester vor den

---

schen, Silbermannischen und Telemannischen Temperatur. 8°. 1749. — Fr. Wilh. Riedt's Versuch über die musik. Intervalle in Ansehung ihrer wahren Anzahl, ihres eigentl. Sitzes und natürl. Vorzuges in der Composition. Berlin 1753.

geladenen Gästen und dem kais. Hofe Proben ihrer Kunstfertigkeit ablegten.

Den meisten der früher und später oft genannten Namen begegnen wir im Wiener Diarium auch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts als Betheiligte bei den wahrhaft glänzenden Schlittenfahrten, die der kais. Hof oder abwechselnd einer der Fürsten Paul Anton Esterházy, Joh. Adam von Auersperg, Jos. Adam von Schwarzenberg, Franz von Liechtenstein, von Kinsky, Graf Clary unter Betheiligung der wirkl. geheimen Räthe und Kammerherren, Fürsten, Grafen und Barone veranstalteten (deren Gemahlinnen und Töchter durch das Loos jedem Einzelnen zugetheilt) und ihre Rundfahrt unter Begleitung von Pauken und Trompeten und einem Chor Waldhornisten durch die Hauptstraßen der inneren Stadt auf dem Burgplatz mit dem sogenannten „Rädel" beschlossen, worauf dann Diner und Ball im Palais des jeweiligen Veranstalters folgte.

Den Reigen fürstlicher Musikkapellen, die in der Musikgeschichte Wiens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine so wichtige Rolle spielen, eröffnet schon jetzt, am Ausgang der 40er Jahre, in glänzender Weise und gleichsam als Vorläufer der erst in den 60er Jahren zu größerer Bedeutung sich erhebenden fürstlich Esterházy'schen Kapelle jene des Prinzen Joseph Friedrich von Hildburghausen. Dieser kunstsinnige Prinz (geb. am 5. Oct. 1702, gest. am 4. Aug. 1787) trat frühzeitig in österreichische Dienste und stieg bis zur Stufe eines Feldmarschalls und General-Feldzeugmeisters. Sein langjähriger Aufenthalt in Wien und die Nähe eines so musikliebenden Hofes nährte seine Leidenschaft für die Tonkunst, der er in seinem Palais eine wahrhaft fürstliche Stätte bereitete.[55] Der Prinz

---

55 Dieses Palais vor dem Burgthor, am Josephstädter Glacis gelegen, wurde 1724 im Auftrag des Marquis Rofrano von J. B. Fischer von Erlach erbaut. Aus einem halbrund ausgebauchten Mittelbau und hervortretenden Seitenflügeln bestehend, war es zur Zeit des Prinzen berühmt durch seine prachtvolle innere Ausschmückung. Eine in Kupfer gestochene Abbildung im Almanach de Vienne, 1773, zeigt die Hauptfaçade noch mit einem Gitter umgeben.

unterhielt eine ansehnliche Musikkapelle und veranstaltete jeden Winter an den Freitags-Abenden, an denen die Theater geschlossen waren, musikalische Akademien, die vom Hofe und hohen Adel besucht wurden. Dittersdorf, für dessen Ausbildung der Prinz in väterlicher Weise sorgte und der in den 50er Jahren ein rühriges Mitglied der Kapelle wurde, hat uns zuerst deren Einrichtung beschrieben. Der kais. Hofcompositor Joseph Bonno, spätere Hofkapellmeister, hatte die Anordnungen und die Leitung der Aufführungen übernommen, Joseph Trani war Orchesterdirector; zuweilen dirigirte auch Dittersdorf, und als Gluck im Jahre 1751 wieder nach Wien kam, wurde auch er für die Kapelle gewonnen und ward durch seine vielseitige Bildung dem Prinzen bald ein unentbehrlicher Hausfreund. Die Kapelle versammelte sich dreimal wöchentlich zu Uebungen; nach Ostern endigten die Winter-Akademien und waren die Musiker im Sommer frei, doch mußten sie sich täglich bis vier Uhr Nachmittags in Bereitschaft halten. Die vorzüglichsten Mitglieder der Hofkapelle, der Hofoper und des französischen Schauspiel-Orchesters und der besten Kirchenchöre waren hier vereinigt und an Concerttagen wurde das Orchester noch verstärkt — kein Wunder (sagt Dittersdorf), daß diese Akademien in ganz Wien als die besten anerkannt wurden. Zur Aufführung kamen u. a. Symphonien von Jomelli und Gluck, Oratorien, Arien aus den damals beliebtesten Opern, Violinconcerte von Benda, Tartini, Locatelli und Zuccarini. Dittersdorf selbst beschreibt in warmen Worten seine Seligkeit beim Vortrag seines ersten Violinconcertes vom Orchester begleitet. Als Instrumental-Solisten sind genannt: Pugnani, van Malder und Dittersdorf (Violine), Gentsch (Cello), Le Claire (Flöte), Schmitt und Besozzi (Oboe, Ersterer auch Bassethorn), Tune (Fagott), Stamitz, Lentgeb und beide Hubaczek (Waldhorn). Von vorzüglichen Gesangskräften traten hier auf: die Altistin Vittoria Tesi (-Tramontani), die Sopranistinnen Theresia Heinisch (verehel. Pettmann), Katharina Starzer, Cattèrina Gabrieli, der Tenorist Karl Friberth, die Castraten Guarducci und Manzuoli. Im Sommer brachte der Fürst gewöhnlich einige Monate auf seiner am Marchfluß, nahe bei dessen Mündung in die Donau bei Hainburg gelegenen Herrschaft Schloßhof zu, einem prächtigen, vom Prinzen Eugen von

Savoyen erbauten Schlosse sammt Park. Auch hier wurden gelegentlich Concerte und auch Opern veranstaltet und selbst herumziehende Komödianten-Truppen fanden ein gastliches Dach und weckten durch ihre, wenn auch bescheidenen Leistungen zuerst die Lust des jungen Dittersdorf zur dramatischen Tonkunst. Ein mehrtägiges, glänzendes und an Abwechslung reiches Fest zu Ehren der Anwesenheit des Kaiserpaares, in Begleitung der Erzherzoge Joseph und Karl, und der Erzherzoginnen Marianne und Christine fand im September 1754 statt und ist im Wiener Diarium (Nr. 82) und in Schmid's „Gluck“ (S. 54—67) ausführlich beschrieben worden und erschien auch als einzelne Broschüre bei J. P. v.Ghelen. Der Prinz reiste im Jahre 1758 zur Reichsarmee, kehrte aber im folgenden Jahre zurück. Sein Aufenthalt war diesmal von kurzer Dauer, da er in Folge des Absterbens seines Großoheims die Vormundschaft über seinen Mündel übernehmen mußte. Doch wurde ihm noch in den letzten Wochen seines Wiener Aufenthaltes die Ehre zu Theil, beide Majestäten in seinem Palais zu begrüßen. Dieselben waren, nach Angabe des Wiener Diariums (Nr. 23), am 18. März in Begleitung der jungen kaiserlichen Herrschaften und vieler Mitglieder des Adels gekommen, der Aufführung eines von Metastasio verfaßten und von Bonno in Musik gesetzten geistlichen Oratoriums, „Isaac ein Vorbild des Erlösers“ (Isacco figura del redentore, 1740 auch von Reutter componirt) beizuwohnen. Das Werk und die Ausführung mußte sehr gefallen haben, denn es wurde in den nächsten Tagen zweimal wiederholt und waren noch weitere Aufführungen in Aussicht genommen. Der Prinz befand sich im Jahre 1761 abermals in Wien und wohnte zu Ebenthal, wo ihn die Kaiserin mit der Gemahlin des Erzherzogs Joseph und zweier Erzherzoginnen besuchte, bei ihm dinirte und Abends nach Schönbrunn zurückfuhr. (Wiener Diarium Nr. 68.)

Schloßhof kaufte Kaiser Franz I. und schenkte es der Erzherzogin Christine; der Palast in Wien kam später in den Besitz der fürstl. Familie Auersperg. Die Mitglieder der Kapelle, welche nicht schon anderwärts angestellt waren, wurden vom Theater nächst der Burg und vom Fürsten Paul Anton Esterházy übernommen.

6.

Lehr- und Wanderjahre.[1]

Wir finden Haydn auf der Straße wieder. Es war an einem feuchten Novemberabende im Jahre 1749, wenige Wochen nach dem Priesterjubiläum im Dome. Haydn's ganzer Reichthum bestand in seinen abgenutzten Kleidern, die er am Leibe trug. Gequält von Hunger, die Taschen leer, ohne Freund, den er um ein schützendes Obdach hätte angehen können, irrte der Arme die Nacht hindurch in den Straßen Wiens umher, bis er endlich erschöpft sich auf die nächstbeste Sitzbank niederließ. So fand ihn der grauende Morgen und mit ihm trat die Noth mit verdoppelter Strenge an ihn heran. Wohl mögen seine Gedanken zunächst auf das Vaterhaus gerichtet gewesen sein und über den Entschluß, dahin seine Schritte zu lenken, hätten vielleicht die nächsten Stunden entschieden. Da führte ihm der Zufall einen Bekannten zu; es war der Tenorist Spangler, zu jener Zeit Erzieher in einem Privathause und Chorist in der Hofpfarrkirche St. Michael. Haydn erzählte ihm sein Mißgeschick und der Sänger, von der trostlosen Lage des Verstoßenen gerührt, bot ihm seinen Schutz an. Spangler gestand, daß er mit Weib und Kind zwar nur ein einziges Dachzimmer inne

---

1 Die chronologische Folge der Begebenheiten aus Haydn's nun folgenden zehn Lebensjahren bot die meisten Schwierigkeiten in seiner ganzen Künstlerlaufbahn. Eine endliche Feststellung zu ermöglichen, war es nöthig, aus den maßgebenden biographischen Notizen die sich kreuzenden Widersprüche nach Möglichkeit auszugleichen, dabei aber auch mehrere Hauptmomente, der allgemeinen Annahme entgegen, dahin zu verlegen, wo die größere Wahrscheinlichkeit für sie spricht. Die Beweggründe werden in den einzelnen wichtigeren Fällen näher bezeichnet.

habe, daß sich aber eine, wenn auch bescheidene Lagerstätte wohl werde herrichten lassen. Haydn folgte seinem Retter und war für die nächste Zeit geborgen. Suchen wir unterdessen über den braven Mann Näheres zu erfahren.[2]

Johann Michael Spangler hatte, 27 Jahre alt, am 12. Febr. 1748 die ledige Maria Theresia Kürner geheirathet. Die Trauung fand bei St. Michael statt. Die dieser Ehe entsprossenen Kinder hießen Franz Michael Anton, Maria Magdalena Rosalie, Johann Georg Joseph, Maria Margaretha Thekla, Barbara und Ignaz Vincenz.[3] Nach dem Tode seines Vorgängers Ferdinand Zangl, der im 70. Lebensjahre als Chorregent bei St. Michael am 23. April 1775 starb, erhielt Spangler dessen Stelle und behielt sie bis zu seinem Tode; er starb, 73 Jahre alt, am 4. Juni 1794. Als Tenorsänger und Kirchencomponist geschätzt[4] war er auch eines der ersten Mitglieder (seit 1775 auch Assessor) der im Jahre 1771 gegründeten Tonkünstler-Societät (jetzige „Haydn"), welchem Vereine auch seine Söhne Georg (seit 1777) und Ignaz (seit

---

2 Den Vorgang mit Spangler erzählen Framery und Le Breton auch hier nach Aussage Pleyel's. Die Gegenproben von Carpani und nach ihm Fétis sind nicht stichhaltig. Carpani, der überhaupt Framery ein ganzes Sündenregister vorwirft, läßt Haydn direct zum Perückenmacher Keller wandern (Le Haydine, p. 90) und greift damit um zehn Jahre voraus. Er corrigirt zugleich die Namens-Rechtschreibung (schreibt aber selber Homburg statt Hainburg u. dgl.) mit „Sprangler" und läßt diesen, um die Unmöglichkeit einer Ehe zu beweisen, als 13jährigen Knaben auftreten (S. 278). Griesinger berichtigt ebenfalls Le Breton in der Allgem. Musik-Zeitung. Er sagt (Jahrg. XIII, Nr. 8): „Spangler war jünger als Haydn und zur Zeit, wo Letzterer das Kapellhaus verließ, gewiß noch nicht verheirathet, also konnte auch Haydn bei ihm keine Zuflucht finden." Le Breton irrt jedoch in einem Nebenumstande, indem er sagt, Haydn habe aus Dankbarkeit Spangler in die fürstl. Kapelle aufgenommen. Aber eben diese Verwechslung mit dessen Tochter spricht für die Glaubwürdigkeit von der ursprünglichen Erzählung Pleyel's. — Viele endlich geben Spangler als Meßner von St. Michael an und lassen Haydn vom Kapellhause aus direct zu ihm ins Michaelerhaus ziehen. Auch dies ist zu widerlegen, indem Spangler, wie die Zinsbücher ausweisen, erst im Jahre 1761 in dies geistliche Haus zog.

3 Pfarr-Register von St. Stephan und St. Michael.

4 Jahrbuch der Tonkunst (Schönfeld), 1796, S. 58.

1793) angehörten.[5] Spangler's ältester Sohn Michael, geboren am 9. Febr. 1749, wurde Curat und sehr beliebter Prediger bei den Barnabiten zu St. Michael; er führte den Klosternamen Bernardus und starb am 10. Nov. 1800. — Spangler's älteste Tochter Maria Magdalena, geb. am 4. Sept. 1750, wurde durch Haydn's Verwendung, womit er zugleich seine Dankbarkeit gegen die Eltern thätig bewies, im Jahre 1768 als dritte Discantistin in der fürstlich Esterházy'schen Kapelle angestellt. Im Jahre 1775 sang sie den Sopranpart bei der ersten Aufführung von Haydn's „Tobias" und zog im folgenden Jahre mit ihrem Manne, dem schon früher genannten Tenoristen und nachherigen Kapellmeister Karl Friberth, nach Wien, wo sie am 29. Aug. 1794 starb. — Georg, der zweite Sohn Spangler's, geb. am 22. März 1752, war Tenorist bei St. Michael und seit 1793 auch in der Hofkapelle, wo ihm nach Umlauf's Tode (1796) das Hofmusik-Archiv und die Leitung der acht Hofsängerknaben anvertraut wurde; im Jahre 1798 wurde er auch titulirter Kapellmeister-Substitut. Der Tonkünstler-Societät gehörte er als Assessor junior an und wirkte in deren Akademien als Solosänger mit. Nach des Vaters Tode erhielt er dessen Stelle als Chorregent bei St. Michael. Verschiedene Kirchencompositionen von ihm, in Abschrift verbreitet, sind noch heutzutage in Gebrauch; eine Vocalmesse schrieb er für den Fürsten Esterházy. Er starb am 2. Nov. 1802 als k. k. Hof-Vicekapellmeister. — Spangler's dritter Sohn Ignaz, geb. am 31. Oct. 1757, trat im December 1800 als Tenorist in die Hofkapelle und starb am 5. Dec. 1811. Er war zugleich Magistratsbeamter, in welcher Eigenschaft auch einer seiner beiden Söhne später genannt ist. — Die beiden jüngsten Töchter Spangler's, Thekla und Barbara, wurden unter den Namen Flamm und Steiner geachtete Beamtensfrauen; den Magistratsbeamten Flamm bezeichnet Schönfeld (S. 16) als sehr musikalisch und lobt auch dessen Tochter als eine „geschickte Altistin". Antonie Flamm trat denn auch in der Tonkünstler-Societät in den Jahren 1794—1812 wiederholt als Solosängerin

5 Denkschrift der Tonkünstler-Societät „Haydn", von C. F. Pohl. Wien 1871.

auf, namentlich in Haydn's „Sieben Worte Christi am Kreuze". Im Jahre 1798 sang sie eine eigens für sie von Haydn componirte Arie in der Advent-Akademie der Societät.

Haydn war nun (selbst dem Wortlaute nach) unter Dach. Dies war aber auch alles; es begann nun für ihn der harte Kampf ums Dasein. Eine Kette von Entbehungen und getäuschten Hoffnungen erwartete ihn; wie bitter dieselben gewesen sein müssen und wie die Erinnerungen an sie ihm noch im höchsten Alter vor Augen schwebten, entnehmen wir den Gesprächen mit den, ihm im letzten Jahrzehnt seines Lebens besuchenden Freunden, u. a. ein Jahr vor seinem Tode mit dem Componisten Nisle.[6] Mit besonderem Nachdruck (berichtet Nisle) gefiel sich Haydn bei der Erzählung seiner Jugendzeit zu verweilen und der Schwierigkeiten zu gedenken, mit denen er zu kämpfen hatte und wie er sich habe plagen und oft kümmerlich behelfen müssen. Auch dem Maler Dies (S. 28—31) schilderte er seine damals hoffnungslose Lage. Als die Eltern seine Noth erfuhren, erwachte bei ihnen und namentlich bei der bekümmerten Mutter aufs Neue der still gehegte Wunsch, den Sohn sich dem geistlichen Stande widmen zu sehen. Doch weder das um die Zukunft ihres Kindes besorgte Mutterherz, noch die Ermahnungen des Vaters waren im Stande, ihn trotz all' seiner Frömmigkeit den Klostermauern zuzuführen und ihn von seinem Entschlusse, ein Musiker zu werden, abwendig zu machen. Seine Mission für diese Kunst mag ihm als ein dunkles Gefühl, das er sich selbst nicht zu erklären vermochte, vorgeschwebt haben und, ohne eigentliche Gegengründe angeben zu können, hatte er allem Zureden der Eltern gegenüber nur die bestimmte Erklärung: „Ich mag kein Geistlicher werden." Und dennoch hätte es bald von anderer Seite geglückt, ihn wankelmüthig zu machen, denn wenn er auch den Bitten der Eltern widerstanden hatte — die Noth war mächtiger, der Hunger gewann die Oberhand und hielt selbst die Liebe zur Musik in Schranken. In einem Anfalle von Trostlosigkeit entschloß er sich wirklich, in den Orden der Ser-

---

6 Joh. Nisle, Waldhornist und Componist, geb. 1788 zu Neuwied. Auf einer größeren Reise kam er auch nach Wien und beschreibt seinen Aufenthalt daselbst in der Berliner Allg. musik. Zeitung, Jahrg. 1829, Nr. 7. 8. u. 9.

viten zu treten, um sich (wie Dies sagt) doch endlich einmal satt essen zu können. Dieser Vorsatz war aber nur vorübergehend; Haydn's glückliches, der Melancholie wenig zugängliches Temperament siegte und der Humor half ihm, sich über das Traurige seiner Lage hinweg zu setzen. An ein eigentliches Studiren war aber vorderhand nicht zu denken, so lange er mit einem jungen Ehepaar und einem erst nach Monaten zählenden Sprößlinge ein- und dieselbe Kammer theilen mußte. Auch stand die Sorge ums tägliche Brod obenan. Haydn schlug sich den Winter über durch, so gut es eben ging; er geigte bei den verschiedensten Gelegenheitsmusiken, spielte wohl auch zum Tanze auf, besorgte Arrangements für ein und mehrere Instrumente — kurz, er griff zu, wo es etwas zu verdienen gab, dabei auf allerlei Projecte sinnend, die er, rasch gefaßt, ebenso schnell wieder verwarf.

Unterdessen war der Winter verstrichen; der Frühling kam und mit ihm erwachte bei Haydn die Sehnsucht ins Freie. Eine der von Wien nach dem bekannten Wallfahrtsorte Mariazell in Steiermark abgehende Procession mag Haydn veranlaßt haben, sich ihr anzuschließen — er war also Pilger geworden. Sein Auftreten in Mariazell erzählen Griesinger und Dies in der Hauptsache ziemlich übereinstimmend.[7] Haydn stellte sich bei seiner Ankunft dem Chormeister P. Florian Wrastil als einen ausgetretenen Kapellsänger bei St. Stephan vor, zeigte einige Gesangsstücke (wahrscheinlich eigene Compositionsversuche) und bat, sie in der Kirche singen zu dürfen. Der Chormeister aber fertigte ihn kurz ab: es käme Lumpengesindel genug von Wien, Jeder gäbe sich für einen Kirchensänger aus und wenn es darauf ankäme, wüßte Keiner eine Note zu treffen. Haydn nahm nun seine Zuflucht zu einer List. Er begab sich am folgenden Tage auf den Chor, hörte eine Weile dem Organisten Franz Xaver Widerhofer zu und mischte sich mit der unbefangensten Miene unter die Sänger. Unbemerkt suchte er sich nun dem Solisten zu nähern und ihn zu überreden, ihm seinen Part

7 Biogr. Notizen, S. 11; Biogr. Nachrichten, S. 32. Die Namen der damals fungirenden Personen verdanke ich der Güte des Hrn. Dr. J. Pauer, Superior und fürstl. Consistorialrath in Mariazell.

zu überlassen. Da der Sänger aus Furcht vor seinem Vorgesetzten einzuwilligen zögerte, nahm Haydn den Augenblick wahr, wo das Solo beginnen sollte, bemächtigte sich ohne weiteres des Notenblatts und sang so schön, daß der ganze Chor verwundert aufhorchte und der Dirigent nach Beendigung des Hochamtes sich entschuldigte, ihn so rauh abgewiesen zu haben. Auch die Geistlichen, der Superior P. Petrus Bierbaum an der Spitze, erkundigten sich nach dem fremden Sänger und luden ihn zur Tafel. Damit war dem Erfolg der Reise die Krone aufgesetzt. Haydn nahm die Einladung hocherfreut an und dehnte sie auf acht Tage aus. Wohlgesättigt und im Besitz einer kleinen, für ihn aber immerhin beachtenswerthen Summe Geldes, das Resultat einer für ihn veranstalteten Collecte, verließ unser Pilger das gastliche Dach und den freundlichen Ort und kehrte wieder nach der Kaiserstadt zurück.

In Wien angekommen, galt es nun selbständig zu werden. Spangler war in ein anderes Stadtviertel gezogen und seine Familie hatte Zuwachs erhalten; überdies wäre es unbescheiden gewesen, wenn Haydn von der ihm für den Augenblick gebotenen Hülfeleistung ferner Gebrauch gemacht hätte. Wo aber die Mittel hernehmen, um ein wenn auch noch so bescheidenes Lager zu finden, um sich zu kleiden, zu ernähren und in seinem Berufe zu vervollkommnen? Die Bedrängniß war groß, doch die Hülfe nicht fern. Eine mildthätige Familie ebnete ihm den Weg, indem sie ihm in der uneigennützigsten Weise für den ersten Augenblick die Mittel zu seiner Erhaltung bot. Im ersten Testament Haydn's (dat. 1801) lesen wir unter den Legaten §. 58: „Der Jungfrau Anna Buchholzin 100 Fl., weil mir Ihr Groß Vatter in meiner Jugend und äußersten Noth 150 Fl. ohne Interessen geliehen, welche ich aber schon vor 50 Jahren bezahlt habe.“ Dieses Legat ist auch im zweiten Testament (dat. 1809) §. 32 wiederholt und ist die Empfangsbestätigung der ausgesetzten Summe eingetragen. Dies (S. 36) giebt eine wenig bemittelte Strumpfwirker-Familie an, die sich Haydn gegenüber sehr menschenfreundlich erwies. Die ihm erwiesene Wohlthat muß so recht zu gelegener Stunde gekommen sein, da sich Haydn ihrer noch nach fünfzig Jahren erinnerte und dankbaren Herzens Dienst mit Gegendienst vergalt. Wie die Nachforschungen in den Pfarr-Registern und Todten-Protokollen ergaben, wäre

hier der bürgerliche Bandmacher (Posamentirer) Johann Wilhelm Buchholz gemeint, der im März 1753 beim weißen Rößl am Neubau (Vorstadt Wiens) im 61. Lebensjahre verschied; seine Witwe Maria Anna starb ebendaselbst im Jahre 1773, 80 Jahre alt. Der Umstand jedoch, daß auch bei der Vermählung Haydn's ein Buchholz als Beistand genannt wird, berechtigt nicht minder zu der Annahme, eben ihn als den Mann zu bezeichnen, der hier Haydn aus der Noth half. Es war der bürgerliche Marktrichter Anton Buchholz, damals wohnhaft beim goldenen Krebsen in der Ungargasse, Vorstadt Landstraße. Buchholz starb am 17. Sept. 1769, 84 Jahre alt, im großen Jesuitenhaus nächst dem h. Kreuzerhof, und seine Frau, Eva, unmittelbar nach ihm am 14. Oct., alt 74 Jahre.

Haydn war nun plötzlich ein reicher Mann geworden. Hundertundfünfzig Gulden! eine solche Summe hatte er bis dahin wohl nie zu Gesicht bekommen, vielweniger selbst besessen, Nunmehr konnte er sich vor Allem eine Wohnung suchen, die er obendrein in der innern Stadt und in einem geistlichen Hause fand. Zwar war es abermals nur eine Dachkammer, die er bezog, aber er war ja in dieser Beziehung nicht verwöhnt und konnte doch endlich einmal in ungestörter Ruhe seine Studien verfolgen.

Es ist nicht undenkbar, daß Haydn beim Einzug in seine neue Wohnung den Gedanken faßte, dieselbe mit einer umfangreichen Arbeit gewissermaßen einzuweihen. Bei seiner kindlich frommen Denkungsart war dazu ein der Kirche dargebrachtes Werk wohl das geeignetste. Mußte er doch noch ganz erfüllt gewesen sein von seiner Pilgerfahrt nach Mariazell. Nicht weniger unwahrscheinlich dürfte die Annahme sein, daß er schon dort, angeregt durch seine gastfreundliche Aufnahme, sich die Aufgabe setzte, dem dortigen Kloster zu zeigen, was er zu leisten im Stande sei. So dürfen wir es wohl immerhin wagen, die früher erwähnte Messe, Haydn's erste Messe, hier einzureihen. Wir werden für sie in dieser ersten Lebensperiode Haydn's, weder früher noch später, kaum einen geeigneteren Platz finden. Ihre ganze Anlage, ihre Unfertigkeit im Einzelnen, die grammatikalischen Unebenheiten, der schwankende, in ausgefahrenen Formen sich bewegende Stil und gleichzeitig die sorglose Ungezwungenheit und kecke Durchführung, namentlich der beiden

Solostimmen, denen nicht wenig zugemuthet wird, deuten insgesammt auf eine Zeit hin, in welcher der jugendliche Componist im Schaffen sich sozusagen noch vogelfrei bewegte, alle Augenblicke strauchelte und, einer festen Grundlage entbehrend, fast Alles dem Zufall und angeborenen Instinkt anheim stellen müßte. Bei den zwei concertirenden Sopran-Solostimmen mag Haydn etwa an sich und an seinen Bruder gedacht und nichts niedergeschrieben haben, das Beide nicht im Stande gewesen wären auszuführen. Diese beiden Solostimmen, mit Trillern und verzierten Gängen reich bedacht, bewegen sich über einem dreistimmigen Chor (Alt, Tenor, Baß), begleitet von zwei Violinen, Contrabaß und Orgel. In den kirchlichen Musikarchiven findet sich diese Messe häufig vor, wenn sie auch nur selten benutzt wird; im geistl. Stifte Göttweig, dem meistens tüchtige Sängerknaben zu Gebote standen, wurde sie jedoch seit dem Jahre 1785 neunzehnmal aufgeführt. Als sie voriges Jahr (1873) bei St. Stephan unter Direction des Domkapellmeisters Preyer zur Aufführung kam, machte sie einen eigenthümlichen Eindruck. Niemand mochte in ihr wohl eine Arbeit von Haydn ahnen; kaum daß hie und da ein verwandter Zug an dessen spätere Schreibweise anklingt, man müßte denn im Ganzen die, auch in seinen späteren Messen oft gerügte Lebendigkeit und Munterkeit in Anschlag bringen, der gegenüber der, dem Agnus Dei innewohnende Ernst um so mehr überrascht. In Haydn's thematischem Verzeichniß seiner Werke ist diese Messe erst von dritter Hand nachträglich zugefügt, denn sie war Haydn ganz aus dem Gedächtniß entschwunden und nur ein Zufall brachte sie ihm wieder in die Hände. Bertuch und Dies [8] erwähnen ihrer bei ihren Besuchen im Jahre 1805. Gegenüber der ganz unwahrscheinlichen Behauptung Bertuch's, Haydn habe die Messe im Jahre 1742 noch als Chorknabe bei St. Stephan geschrieben, trifft die Bemerkung Dies', der vom Wiederfinden des seit 52 Jahren verlorenen Kindes spricht, mit der hier angenommenen Zeit, Anfang der 50er Jahre, zunächst zusammen. Dem rasch alternden, kränklichen Meister bereitete der unerwartete

---

8 Karl Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805—6, 1808, II, S. 174. Dies, Biogr. Nachr., S. 72.

Fund eine herzliche Freude; mußte er sich doch in diesem Augenblick des Ausgangs seiner muthvoll durchkämpften Laufbahn lebhaft erinnern und mit stolzer Befriedigung der gewaltigen Höhe gedenken, die er seit jener Zeit erklommen. Da überdies gerade eine Milderung seiner körperlichen Schmerzen eintrat, nahm er nach langer Zeit sogar die Feder wieder zur Hand und unternahm es, der Messe durch Hinzufügung von Blasinstrumenten einen Aufputz zu geben, dabei ganz übersehend, daß dies überreiche Gewand sein an sich anspruchloses Geisteskind erdrücken mußte. Dabei ließ er alle Fehler im Satz, selbst die augenfälligsten, stehen und trug sie selbst zum Theil auf die Blasinstrumente über. „Was mir (sagte Haydn zu Dies) an diesem Werkchen besonders gefällt', ist die Melodie und ein gewisses jugendliches Feuer, und das bewegt mich, täglich einige Takte niederzuschreiben, um den Gesang mit einer Harmoniemusik zu begleiten." Auf diese Weise traten Flöte, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Trompeten und Pauke hinzu und noch während der Arbeit schrieb der liebenswürdige Greis an seine Verlagshandlung Breitkopf & Härtel, um die Messe zur Herausgabe zu befördern, da er damit seinem Gönner, dem Fürsten Esterházy, noch dankbar huldigen wollte. Die Messe wurde auch richtig abgeschickt und war noch im Katalog der großen Auction genannter Verlagshandlung (1836) als vorräthig angezeigt, aber nur im Manuscript. Eine gedruckte Ausgabe, Singstimmen mit Orgelbegleitung, erschien nur in London bei Novello (Nr. 11 der Haydn'schen Messen). Die aus dem Nachlasse Haydn's stammende Partitur, nun im fürstl. Musikarchiv zu Eisenstadt, ist, soweit es Singstimmen, Streichinstrumente und Orgel betrifft, von der Hand Elßler's, Haydn's Copisten; die Blasinstrumente sind dem Anscheine nach von Polzelli, einem Schüler Haydn's, hinzugefügt. Im Zusammenhang mit Haydn's sonstigen Compositionen aus seiner frühesten Periode wird auch dieser Messe nochmals gedacht werden.

Das dem Barnabiten-Collegium gehörige sogenannte „alte Michaelerhaus [9] am Kohlmarkt (einer Straße in der Richtung

9 Das „alte" Michaelerhaus (1716 erbaut) als Gegensatz zum „neuen" (1735 erbaut), das als Durchhaus benutzt wird. Beide sind unmittelbar an die Hofpfarrkirche zum h. Michael angebaut.



zwischen dem Graben und der kais. Burg), wo Haydn nun wohnte, hatte damals, wie das sorgfältig geführte Zinsbuch[10] ausweist, einige für uns interessante Miethparteien. Im ersten Stock wohnte seit dem Jahre 1745 bis zu ihrem Tode die Fürstin Maria Octavia, Witwe des Fürsten Joseph Anton Esterházy, der, nur wenige Monate regierend, im Jahre 1721 gestorben war. Bis zur Volljährigkeit ihres Sohnes Paul Anton (der Haydn als seinen Kapellmeister anstellte) führte diese Fürstin das Majorat und zog dann nach Wien. (Wir werden der fürstlichen Frau, die sich die Hebung ihrer Musikkapelle angelegen sein ließ, später nochmals begegnen.) Haydn befand sich also schon jetzt mehrere Jahre lang mit einem würdigen Mitgliede jenes Fürstenhauses, dem er nahezu ein halbes Jahrhundert lang ein treuer Diener war, unter einem Dache. Im dritten Stockwerk des weitläufigen Hauses wohnte der gefeierte Dichter Abbate Metastasio, der seinen Liebling, Marianne Martines, die Tochter einer ihm eng befreundeten Familie, Haydn als Schülerin im Clavier anvertraute und ihn mit dem berühmten italienischen Gesanglehrer und Componisten Porpora bekannt machte. — Gedenken wir noch des im neuen Michaelerhause wohnenden erzbischöfl. und k. k. Hof- und Universitäts-Buchdruckers Johann Peter Edlen von Ghelen[11], der hier Druckerei und Bücherverlag führte. Bei ihm konnte Haydn ein in Augsburg gedrucktes Werk (6 Symphonien und 6 Sonaten) von Josephus Gregorius Werner im Verkaufsladen aufliegen sehen, das schon im Jahre 1735 im Wiener Diarium von Ghelen angezeigt erscheint. Auch auf Werner wie auf die vorgenannten Persönlichkeiten kommen wir später zurück; Werner war fürstl. Esterházy'scher Kapellmeister und Haydn's unmittelbarer Vorgänger im Amt.

Folgen wir nun Haydn auf der breiten Treppe, die im

---

10 Die Einsicht in dasselbe verdanke ich dem bereitwilligen Entgegenkommen des damaligen Hrn. Procurators Don Maximilian Siegl.

11 Die Firma Edle von Ghelen (später Ghelen'sche Erben), eine der bedeutendsten Buchdruckereien Wiens, entstand daselbst 1672 und erlosch 1858. Seit August 1703 wurde von dieser Firma das hier oft citirte „Wienerische Diarium" ausgegeben, das seit 1780 als „Wiener Zeitung" noch heute besteht (seit 1858 im Verlag der Staatsdruckerei.)

alten Michaelerhause zu den Dachwohnungen führt, die sozusagen den fünften Stock des Hauses bilden. Die Zimmer daselbst, jetzt nur zu Magazinen verwendet, wurden damals einzeln vermiethet; mehrere hatten einen Holzverschlag und zwei, nahe zusammengerückt, geboten sogar über den Luxus einer Kammer. Eine dieser Kammern mit niederer, schräg laufender Decke nahm unsern Haydn auf. Was ihr an Räumlichkeit abging (sie zählte fünf bis sechs Schritte in der Länge und Breite), ersetzte die Fensterlücke durch eine allerdings überraschende Aussicht über den belebten Michaelerplatz hin nach dem Eingang der kaiserlichen Burg. Die Miether der Dachzimmer mit einer Kammer, Haydn's unmittelbare Nachbarn, waren abwechselnd ein Buchdrucker-Factor, Kammerheizer, Copist, Lakai und ein Koch; außerdem wohnten da noch ein Tafeldecker, Thürhüter, Sprachmeister und eine Jungfer, zum Theil Bedienstete der Herrschaften im Hause. Sie Alle sind namhaft gemacht; dagegen fehlen als Afterparteien die Namen der die Kammern Bewohnenden und also auch Haydn. Nach der Schilderung von Dies und Anderen war Haydn in seiner Bodenkammer allen Unbilden des Wetters preisgegeben; im Sommer drang der Regen und im Winter der Schnee durch die Fugen des Daches und da selbst ein Ofen fehlte, suchte und fand Haydn zeitweise zur Nachtzeit Schutz bei der früher erwähnten Familie, die ihm aber, da sie selbst unbemittelt war, nur den Fußboden als Lagerstätte anbieten konnte. Wenn nun auch die Schilderungen, im Hinblick auf ein so solid gebautes Haus, häufig übertreiben (Manche sprechen sogar vom Mangel eines Fensters und setzen dem Hause noch ein sechstes Stockwerk auf), so bestätigt es sich doch, daß hier die Kälte, wie ja in jeder Dachwohnung, im Winter empfindlich genug war; sie nöthigte Haydn sogar häufig, sein Waschwasser, das in der Nacht gefror, vom Brunnen weg selbst zu ersetzen.

Doch dergleichen Entbehrungen sind nicht im Stande, einen aufstrebenden Kunstjünger niederzudrücken; eher können sie ihn reizen und aufstacheln, dem Schicksale Trotz zu bieten. Haydn war ja auch nicht mehr allein; seine Kammer theilte ein, wenn auch altes und wurmstichiges Clavier. Bei ihm, dem theilnehmenden Freunde in Leid und Freud, vergaß Haydn auf alle Sorgen und „beneidete (wie er sagte) keinen König um sein

Glück". Nebstdem wurden aber auch die Uebungen im Violinspiel und das Studium der Composition, wenn auch nach keinem geregelten Plan, eifrig betrieben und dazu selbst die späten Nachtstunden zu Hülfe genommen. Es muß bei alledem verwundern, daß wir Haydn in keinem der früher genannten Orchester mitwirkend finden und er scheint sich auch um eine dauernde Stelle nicht beworben zu haben; wenigstens hat er nie davon erzählt, daß er irgendwo wäre abgewiesen worden. Und gut war's, daß es so kam: Haydn wäre vielleicht in einer behäbigeren Stellung nicht der Mann geworden, den wir noch heute verehren. Er wollte kämpfen und lieber darben, als auf der gewöhnlichen Heerstraße dahinwandeln. „Junge Leute (sagte er im hohen Alter) werden an meinem Beispiele sehen können, daß aus dem Nichts doch Etwas werden kann; was ich aber bin, ist Alles ein Werk der dringendsten Noth." (Dies, S. 14.)

Doch vom Studium allein konnte Haydn nicht leben und nicht alle Tage fand sich eine wohlthätige Familie. Wir hören denn auch bald von Clavierlectionen, die ihm anfangs mit zwei Gulden monatlich bezahlt wurden. Seine frühesten Compositionen aus dieser Zeit, welche ohne Zweifel für den Unterrichtsgebrauch geschrieben waren, wanderten in Abschriften von Hand zu Hand und gingen fast sämmtlich verloren. Daß Haydn der Unterricht nicht von Herzen ging, daß er gar wohl fühlte, welche Opfer er damit seinem Schöpferdrang brachte, verrathen uns die wenigen Worte, mit denen er seine Abneigung und seine damalige Lage überhaupt schildert: „Da ich endlich meine Stimme verlohr, mußte ich mich mit unterrichtung der Jugend ganzer acht Jahre kummerhaft herumschleppen (durch dieses Elende Brod gehen viele Genie zu Grunde, da ihnen die Zeit zum Studiren mangelt), die Erfahrung traffe mich leider selbst, ich würde das wenige nie erworben haben, wann ich meinen Compositions Eyfer nicht in der Nacht fortgesetzt hätte." (siehe Beilage II.)

„Kummerhaft herumschleppen!" — diese Worte bezeichnen grell genug jene traurige Existenz, der sich unser Meister noch nach Jahren nur mit einem Gefühl von Bitterkeit erinnerte. Wenn Haydn in späteren Jahren von Zeit zu Zeit von Eisenstadt aus nach Wien reiste und seinen Verleger Artaria besuchte, d[illegible]rüher, bis zum Jahre 1789, seine Niederlage wohl ebenfalls

wie noch heute auf dem Kohlmarkt, aber dem alten Michaelerhause gegenüberliegend in Nr. 133 hatte [12], mag er wohl oft genug, zu dem großen Gebäude aufblickend, mit Wehmuth und doch auch mit gerechtem Stolz seiner Dachkammer und der in ihr verlebten Zeit sich erinnert haben.

Trotz Fleiß und Armuth trieb es Haydn, wie einst im Kapellhause, auch jetzt noch mitunter an, seinem Hange zu Schelmereien freien Lauf zu lassen und sich damit zu rechter Zeit die Grillen zu vertreiben. In späteren Jahren schlug diese angeborene Schalksnatur oft in rührender Weise um, wie z. B. bei der bekannten Abschieds-Symphonie, mit der es Haydn gelang, seinen Fürsten auf eine herzgewinnende und feinfühlige Art gefangen zu nehmen. Für jetzt war es mehr der jugendliche Muthwille überhaupt, der ihn zuweilen zu einem an sich ungefährlichen Schabernack verleitete, bei dem es ihm nicht an Gesinnungsgenossen fehlte. Zwei Fälle dieser Art sind traditonell bekannt. So band er einst zur Belustigung seiner Kameraden den Rollwagen einer Kastanienbraterin an die Räder eines Miethwagens fest und rief dann dem Kutscher fortzufahren, indem er sich selbst durch schleunige Flucht den Verwünschungen der beiden Gefoppten entzog. [13] Ein anderes Mal lud Haydn eine Anzahl ihm befreundeter Musiker zu einer Nachtmusik. Die Zusammenkunft war im Tiefen-Graben (einer niedergelegenen nicht gar freundlichen Straße Wiens); Haydn vertheilte die Genossen nach allen Richtungen, selbst auf der Hohen-Brücke (welche eine obere Querstraße verbindet) war ein Paukenschläger postirt. Keiner ahnte, um was es sich eigentlich handelte, jeder hatte nur den Auftrag, auf ein gegebenes Zeichen irgend ein beliebiges Musikstück anzustimmen. Kaum hatte dies höllische Concert begonnen, so öffneten sich Thüren und Fenster und die aus dem

---

12 Das Haus Nr. 133 (erste Nummerirung) wurde im Jahre 1797 mit dem kurz zuvor abgebrannten Eck- und dem in der Herrengasse anstoßenden Gebäude zu dem gegenwärtigen großen Hause Nr. 26 (neu) verbaut. Die Firma Kurutz (neben der bekannten Restauration „Zum Lothringer") nimmt so ziemlich die Stelle ein, wo sich Artaria's Laden befand, wie dies aus der von Karl Schütz radirten Zeichnung ersichtlich ist.

13 Mittheilungen der Herren Prinster und Uhl, Mitglieder der fürstlich Esterházy'schen Musikkapelle.

Schlafe aufgescheuchten Bewohner jenes Stadtviertels vermehrten noch durch Fluchen und Schimpfen den Skandal. Im Sturmschritt rückte nun die Rumor-Wache (die damalige Polizei) heran, deren Amtslokal, das Rumorhaus, sich obendrein im Tiefen-Graben selbst befand, was die Kühnheit des Unternehmens um so sträflicher erscheinen ließ. Die Musiker stoben entsetzt auseinander; nur der Pauker und ein Geiger fielen als Opfer und mußten für Alle büßen, verweigerten jedoch jede Auskunft über den Rädelsführer und verwegenen Störer nächtlicher Ruhe. [14]

Etwa anderthalb Jahre folgen nun, in denen wir uns Haydn's Thätigkeit abwechselnd auf Studium, Unterricht-Ertheilung und gelegentliche Mitwirkung in Orchestern sich erstreckend zu denken haben. Kein irgendwie bemerkenswerther Umstand scheint in dieser Zeit vorgefallen zu sein; wir wissen von keinem Hause, keinem Freunde, mit denen Haydn etwa näher verkehrt haben mochte. Seine Armuth entfernte ihn von den Menschen und er suchte um so mehr sein einziges Glück bei seinem Clavier, das ihn am besten verstand. — Unter Clavier haben wir uns hier wohl ein Spinett oder Clavichord damaliger Zeit vorzustellen. Im Gegensatz zu dem in frühester Zeit weit verbreiteten Spinett (kleiner Flügel [15], in England Virginal genannt), bei dem die Saiten, durch Federkiele zum Tönen gebracht, einen kurzen, hellen und pinkenden Ton erzeugten, war das Clavichord mit Metallstiften versehen, die dem Tone mehr Sangbarkeit, mehr Ausdrucks- und Schattirungsfähigkeit verliehen. Ein besonderer Vorzug dieser Instrumente bestand auch in der Bebung und dem Tragen der Töne, indem man selbst nach dem Anschlage der Note noch einen Druck geben konnte. [16]

---

14 Nach Dies, Biogr. Nachr., S. 33.

15 In den 50er Jahren scheint in Wien der Instrumentenmacher Niederhauser einen guten Ruf genossen zu haben. Das Wiener Diarium, 1752, Nr. 62, kündigt eine Auction von Musikalien und Instrumenten an, unter denen sich auch „ein veritable Niderhauser Flig" (Flügel) befindet.

16 Marpurg (Die Kunst das Clavier zu spielen, Berlin 1760, S. 21) hat für die Bebung (franz. balancement) das Zeichen $\overbrace{.....}$ über der Note

Domenico Scarlatti, Sebastian und C. Philipp Emanuel Bach schrieben für dasselbe; Sebastian Bach bediente sich bis zu seinem Tode eines Silbermann'schen Clavichords und sein Sohn Emanuel gab ihm auch nach Erfindung und Verbreitung des Fortepiano noch immer den Vorzug. „Das Clavicord (sagt Emanuel Bach)[17] ist das Instrument, worauf man einen Clavieristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig ist." Der mehr schüchterne, leicht verhallende Ton bedingte natürlich auch eine andere, mit Vorschlägen, Mordenten und Trillern reicher ausgestattete Schreibweise, worauf wir bei den früheren Compositionen Haydn's Rücksicht zu nehmen haben.

Welcher Art die Clavier-Compositionen waren, deren sich Haydn bis dahin beim Studium bedient hatte, läßt sich nicht nachweisen. Die Wahl konnte ihm freilich nicht schwer fallen, denn die Zahl der veröffentlichten Clavierwerke war äußerst gering; zu wählen hatte er überhaupt nicht, er mußte vielmehr zugreifen, wo ihm menschenfreundliche Vermittelung etwas zuführte. Während er aber bei allem Eifer gezwungen war, sich in Benutzung der Lehrmittel machtlos dem Zufall zu überlassen, spielte ihm das Glück unerwartet ein Werk in die Hände, das seinem Streben plötzlich eine bestimmte Richtung gab und für seine ganze Kunstrichtung entscheidend wurde. In einer glücklichen Stunde, in der ihm seine Kasse eine kleine Extraauslage erlaubte, suchte er einen jener Buchhändler heim, deren Schätze ihm bis dahin so oft nur in den Auslagfenstern zu bewundern vergönnt war. Wir wollen uns der Annahme nicht verwehren, daß er sich dabei seines ehemaligen Nachbars Binz erinnerte und seine Schritte nach dessen Gewölb am Stephansfriedhof lenkte. Auf seine Bitte, ihm das im Augenblick bestbekannte Clavierwerk vorzulegen, holte der Buchhändler ein Heft Sona-

---

G. F. Wolf (Kurzer aber deutlicher Unterricht im Clavierspiel. Göttingen 1783) sagt über diese Spielmanier: „Die Bebung, welche durch Punkte ......, die über einer halben oder ganzen Note stehen, angedeutet wird, macht man, wenn man den Ton mit dem darauf liegen bleibenden Finger gleichsam wiegt; daß dies sanft geschehen müsse, versteht sich von selbst." Vergl. auch C. F. Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels. Stuttgart 1863, S. 51.

17 Carl Ph. Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin 1753. Siehe Einleitung daselbst.

ten von C. Ph. Emanuel Bach hervor und pries sie so eindringlich, daß Haydn ohne weiteres zahlte, das Heft zusammenpackte und seiner Dachkammer zueilte. „Da kam ich nicht mehr von meinem Clavier hinweg, bis die Sonaten durchgespielt waren", äußert der greise Haydn, noch in der Erinnerung bewegt, mit jugendlicher Lebhaftigkeit gegen Griesinger.[18] Das war der Mann, den er unbewußt suchte und dem er nun mit Feuereifer nachstrebte. „Und wer mich gründlich kennt (fährt Haydn fort), der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studirt habe; er ließ mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen." Sobald nämlich Haydn's Werke durch den Druck bekannt wurden, bemerkte Bach mit Vergnügen, daß er Haydn zu seinen Schülern zu zählen habe; und so ließ er ihm gelegentlich auch sagen: „er sei der Einzige, der seine Schriften ganz verstanden habe und Gebrauch davon zu machen wisse."[19] Haydn suchte und fand auch in trüben Stunden Stärkung und Erfrischung in Bach's Werken. „Ich spielte mir dieselben zu meinem Vergnügen unzähligemal vor, besonders auch wenn ich mich von Sorgen gedrückt oder muthlos fühlte und immer bin ich da erheitert und in guter Stimmung vom Instrumente weggegangen."[20] Wie Haydn später dem Einflusse der Gesangscompositionen Gaßmann's vieles zu verdanken zugestand, so schätzte er Emanuel Bach in seinen Clavierwerken schon jetzt und bewahrte ihm fortan die gleiche Neigung. Noch in demselben Jahre, in dem Bach starb (1788), ersuchte Haydn in einem Briefe an Artaria, ihm „die letzten zwei Werke für das Clavier von C. P. Emanuel Bach zu übersenden".

---

18 Biogr. Notizen, S. 13. — Von Bach waren im Jahre 1742 erschienen Sei Sonate per Cembalo (dem König Friedrich II. von Preußen gewidmet); ferner im Jahre 1745 ebenfalls Sei Sonate per Cembalo (Bach's Schüler, dem 15jährigen Karl Eugen, Herzog von Würtemberg gewidmet.) Beide Werke waren in Nürnberg verlegt; das erste bei Balthasar Schmid, das zweite bei Joh. Ulrich Haffner. Mag nun Haydn die erste oder die zweite Sammlung zuerst kennen gelernt haben, so ist doch anzunehmen, daß er dabei nicht stehen blieb, sondern sich um weitere Werke Bach's erkundigte und somit auch die andere Sammlung kennen lernte.

19 Dies, Biogr. Nachr., S. 38.

20 Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, 1832, Bd. IV, S. 274.

Carl Philipp Emanuel Bach[21], der dritte Sohn des großen Johann Sebastian Bach, wurde am 14. März 1714 zu Weimar geboren. Er nahm unter seinen Brüdern und selbst neben dem genialeren W. Friedemann den wesentlichsten Einfluß auf die Tonkunst, indem er den Uebergang von der strengeren zur freieren Schreibart durch Erweiterung und Durchgeistigung der Form vermittelte. Namentlich durch Verwerthung der von seinem Vater begründeten Technik und Reformirung der bis dahin noch wenig entwickelten Sonate, die in Johann Kuhnau und Domenico Scarlatti ihre wichtigsten Vorgänger hatte, ist Emanuel der Vater des modernen Clavierspieles geworden. Seine Compositionen sind voll Frische, Schwung und Empfindung, reich an Melodie und Rhythmus-Mannichfaltigkeit und Erfindung überhaupt. Sein Bestes hat Emanuel in die große Sonaten-Sammlung für Kenner und Liebhaber niedergelegt[22], auf die wir seinerzeit zurückkommen werden. Haydn konnte, wie gesagt, damals nur die im Jahre 1742 oder 1745 erschienenen Sonatenhefte gekannt haben, doch schon in diesen fühlte er sich geistesverwandt mit dem ihm bis dahin fremden Meister. Was ihn zunächst am meisten angezogen haben mochte, war der in Bach's Compositionen bei aller Festigkeit der Führung vorwaltende humoristische Zug und unbefangene heitere Gefühlsausdruck. Diesen Vorlagen strebte nun Haydn nach, suchte sich ihre Vorzüge eigen zu machen und sich daran selbständig zu bilden. Nach und nach gestalteten sich dann die einzelnen Sätze zu reicherer Entwickelung und Durchführung, zu einem festen, einheitlichen Ganzen. Gleichzeitig fühlte sich aber auch jener

---

21 Ueber Bach siehe: C. H. Bitter, C. Ph. Emanuel und W. Friedemann Bach und deren Brüder. Berlin 1868. — Em. Bach's Selbstbiographie (Burney's musik. Reise, deutsche Uebersetzung, Bd. III, S. 198). — Fr. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, Bd. IV. — Im. Faißt, Cäcilia, Bd. XXV und XXVI. — Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden, Thl. II, S. 10. — Philipp Spitta, Joh. Sebastian Bach, Bd. I, 1873 u. s. w.

22 Eine neue Ausgabe in 6 Heften, revidirt und mit Vorrede von E. F. Baumgart erschien bei F. E. C. Leuckart (Const. Sander). In dem Heft „Sechs ausgewählte Sonaten, bearbeitet und mit Vorwort herausgegeben von Dr. Hans von Bülow“ (Ausgabe Peters), sind ebenfalls fünf aus dieser Sammlung für Kenner und Liebhaber.

Frohsinn und schalkhafte Humor, jene kindlich naive Heiterkeit, die uns Haydn's künstlerisches Wesen so werth macht, immer einheimischer in seinen Werken der verschiedensten Art.

In dem ersten der beiden oben erwähnten Sonatenhefte, im Jahre 1742 veröffentlicht, besteht jede Sonate aus drei, meist zwei- und dreistimmigen Sätzen in homophoner Schreibart: ein Allegro in der kurzen Hauptform, ein Andante oder Adagio in der Liedform, ein Vivace, Presto oder Allegro assai in der Rondoform. Am gehaltvollsten ist die fünfte Sonate, C-dur; auch das Andante der ersten Sonate mit zweimal wiederkehrendem Recitativ in declamatorischem Charakter und das schön durchgeführte Adagio der dritten Sonate, E-dur, hebt sich vortheilhaft hervor. Im Ganzen ist jedoch Bach's Stil, im Uebergang begriffen, noch weniger ausgeprägt, daher dieses Heft mehr vom kunstgeschichtlichen Standpunkte interessant zu nennen ist.

Bedeutender ist die zweite Sammlung, das Heft der im Jahre 1745 erschienenen sogenannten Würtembergschen Sonaten. Obwohl in ihrer contrapunktischen und polyphonen Behandlung mehr in der alten Schule wurzelnd, treibt ihr Stamm doch schon Blüthen, die das Pulsiren eines neuen Lebens verrathen. Die einzelnen, meist 3stimmigen Sätze zeichnen sich durch wohlgeordnete Harmoniefülle und ungezwungene Verarbeitung der Motive aus und bilden eine bereits fühlbare Annäherung an Bach's späteren eigentlichen Stil. Von beiden Sonatenheften giebt Joh. Friedrich Reichardt [23] eine eingehendere Charakteristik.

Mehrere zunächst veröffentlichte Einzelwerke und die, für die damals beliebten Sammelwerke geschriebenen Clavierstücke Bach's übergehend, treffen wir abermals auf ein Sonatenheft, diesmal mit veränderten Reprisen und der musikalisch hochgebildeten Prinzessin Amalie von Preußen zugeeignet. Diese im Jahre 1760 erschienenen Sonaten, in denen sich Bach's nun ausgebildeter selbständiger Stil vollkommen ausspricht, wurden so beifällig aufgenommen, daß Bach in den Jahren 1761 und 1763 noch zwei Fortsetzungen, jede zu 6 Sonaten, folgen ließ,

---

23 Musikal. Almanach, Berlin 1796. Bitter's Eman. u. Friedem. Bach, I, S. 51 fg.

in denen er aber die in der Vorrede zur ersten Sammlung motivirte Anwendung der Reprisen wieder aufgab. Bach wollte nämlich, wie er in der Vorrede sagt, das beliebte, nach Effect haschende Verändern bei Wiederholungen den Anfängern und solchen Liebhabern, denen es an Geduld und Zeit zur Uebung und zum Studium fehlt, erleichtern, indem er die Veränderungen, die auch bei Arien der Willkühr, dem zweifelhaften Geschmack und Geschick der Vortragenden anheimgestellt waren, selbst vorschrieb. Er glaubte dadurch die Einheit der Gedanken und ihr richtiges Verhältniß zu einander gegenüber der Kühnheit in Verzierungen, die auf Kosten des Ausdrucks nur dem Beifall der Menge nachjagen, am besten zu wahren.

Bach hat ferner noch in den Jahren 1765—67 während seines Berliner Aufenthaltes, der mit dem Jahre 1768 abschließt, u. a. die folgenden Werke erscheinen lassen: Clavierstücke verschiedener Art; 6 leichte Claviersonaten; Kurze und leichte Clavierstücke, denen endlich noch eine zweite Sammlung kurzer und leichter Clavierstücke folgte. In diesen beiden erstgenannten Werken, von denen das letztere mit Fingersatz und Bezeichnung der erforderlichen Spielmanier versehen ist, hat Bach auf Anfänger Bedacht genommen; sie können daher, einige wenige ausgenommen, gleichzeitig mit den später erwähnten, dem im Jahre 1753 erschienenen Lehrbuche beigegebenen Sonaten oder besser noch diesen voraus mit Nutzen verwendet werden; doch findet, was Erfindung, Melodie und Verarbeitung betrifft, auch der geübte Spieler Anregendes genug; dies gilt namentlich von den, 1766 bei Breitkopf erschienenen 6 leichten Claviersonaten, die mehr nach der ernsten als nach der humoristischen Seite hinneigen.

Wie sehr Bach's Werke jener Zeit geschätzt wurden, bezeugen die Worte, mit denen Hiller[24] die Anzeige von drei ebenfalls in jenen Jahren (1764) veröffentlichten concertirenden Sonatinen begleitet: „Es wäre eine wahre Versündigung am guten Geschmacke in der Musik und an der eigentlichen Art das Clavier zu spielen, wenn man sich nicht alle Arbeiten dieses großen

24 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend. 1766, fünftes Stück, S. 36.

Meisters zu fleißiger Uebung empfohlen wollte seyn lassen. Immer reich an Erfindung, gefällig und feurig in den Melodien, prächtig und kühn in den Harmonien, kennen wir ihn schon aus hundert Meisterstücken, und kennen ihn noch nicht ganz; ein Vorrecht, das die nicht verschwenderische Natur nur wenigen glücklichen Genien verliehen hat, daß sie nach einer Menge hervorgebrachter vortrefflicher Werke, doch immer noch neue Schönheiten im Vorrathe haben."

Wir werden noch oft an der Hand der Haydn'schen Compositionen auf jene seines Vorbildes zurückkommen. Für jetzt gedenken wir noch der Zusammengehörigkeit halber eines Lehrbuches, welches Haydn bald nach seiner Bekanntschaft mit den Bach'schen Sonaten ebenfalls kennen lernte. Es war dies der erste Theil von Bach's epochemachendem theoretisch-praktischen Werke: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probestücken in sechs Sonaten erläutert."[25] Dieses Werk erschien im Jahre 1753 in Berlin und erlebte noch bei Lebzeiten des Verfassers drei Auflagen. Während dieser erste Theil das Solospiel und alles dazugehörige (Fingersetzung, Manieren und Vortrag) bespricht, behandelt der im Jahre 1762 erschienene zweite Theil die Lehre vom Accompagnement und von der freien Phantasie und enthält zugleich eine ausführliche Generalbaßschule. Was zur Behandlung des Claviers, zur Auffassung und zum Vortrag eines Musikstückes nur immer nöthig ist, findet sich darin in systematisch geordneten Regeln festgestellt. Haydn wußte Bach's Schrift gar wohl zu schätzen und nannte sie, wie Dies (S. 38) versichert, „das beste, gründlichste und nützlichste Werk, welches als Lehrbuch je erschien". Es ist genugsam bekannt, welch hohen Werth Mozart und Beethoven den Werken Bach's und vorzugsweise seinem Lehrbuche beilegten; in gleicher Weise bildete es die Grundlage

---

25 Indem Dies (Biogr. Nachr., S. 38) dieses Umstandes erwähnt, preist er den Zufall, der gerade dieses Werk Haydn zugeführt habe, wie leicht „konnte ihn selbst sein natürlicher Verstand irre führen, wenn das Ungefähr ihm Werke, wie Kirnberger's Schriften, anstatt der Bach'schen in die Hände gespielt hätte". Dieser Gefahr konnte jedoch Haydn um so weniger ausgesetzt sein, als von Kirnberger bis dahin noch gar nichts erschienen war. Später aber lernte Haydn auch dessen Werke kennen und wie er von ihnen urtheilte, werden wir bald sehen.

des Studiums der hervorragendsten Clavierspieler und wurde selbst durch die neuesten und besten erweiterten Lehrmethoden, bedingt durch die allmählige Vervollkommnung des Claviers und der sich dadurch entwickelten reicheren Spielweise, nicht vergessen gemacht. Bach leistete damit für die Theorie und Praxis des Clavierspiels, was namentlich Marpurg und später Kirnberger für die Theorie der Tonkunst vollbrachten. Das Werk erschien drei Jahre nach dem Tode von Emanuel's Vater (1750), dem er damit durch Gemeinnützung der auf ihn überkommenen Grundsätze und Lehrart des Unterrichts das schönste Denkmal setzte. Zunächst wurde Emanuel Bach wohl durch ein kurz zuvor erschienenes ähnliches Werk angeregt. Was Joh. Joachim Quantz in seinem inhaltreichen „Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la Flûte traversière" (Berlin 1752), im Interesse eben dieses Instrumentes anstrebte, hat Bach in gleicher Weise für das Clavier gethan, nur hat ihm darin François Couperin, dem übrigens Bach volle Anerkennung zollt, in seinem „L'art de toucher le clavecin" (Paris 1717) in gewisser Beziehung vorgegriffen. Quantz gegenüber hat Bach sogar den Titel seines Werkes analog gehalten; gegen die Anmaßungen zahlreicher Nachahmer hatte er sich noch ernstlich zu wahren. Als später das Pianoforte mehr und mehr in Aufnahme kam, trat auch für dieses ein Kämpfer auf in dem churfürstl. baier. Hofmusikus, Clavier- und Harfenmeister J. P. Milchmayer, dessen Werk, „Die wahre Art das Pianoforte zu spielen", im Jahre 1798 in Dresden beim Verfasser zu finden war. Die etwas prätentiöse Art, mit der er sein Buch in die Welt sandte, hat ihm in der Leipziger Allg. Musikzeitung (1798 Nr. 8) eine scharfe Kritik zugezogen.

Wie Bach über das Clavierspiel dachte und wie er seine Werke vorgetragen wissen wollte, hat er in seinem Lehrbuche ausgesprochen, und was er hier in den wenigen Worten sagt: „Ein Musikus kann nicht anders rühren, er sei denn selbst gerührt", hat er am Schlusse seiner eigenen Lebensskizze[26] in andern Worten nur wiederholt: „Mich deucht, die Musik müsse

26 Karl Burney's Tagebuch seiner musikalischen Reisen, aus dem Englischen übersetzt. Hamburg 1773, Bd. III, S. 199 fg.

vornemlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch bloßes Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigstens bey mir nicht.“ Diesem Ausspruch läßt er an derselben Stelle noch die bezeichnende Aeußerung vorangehen: „Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren dahin gerichtet gewesen, auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist diese Sache nicht gar so leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen, und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben will.“

Haydn's Verehrung diesem Künstler gegenüber muß es um so mehr verwundern, wie der Verfasser einer sehr allgemein gehaltenen, von Unrichtigkeiten wimmelnden biographischen Skizze in einer englischen Schrift[27] es wagen konnte, Haydn zu beschuldigen, daß er es versucht habe, in einigen Sonaten, namentlich in op. 13 und 14, den Stil Emanuel Bach's zu copiren oder vielmehr zu carikiren und zwar aus Rache dafür, daß dieser feindselig gegen ihn aufgetreten sei. Dieses Umstandes gedenkt auch Zelter in seinem Briefwechsel (II, S. 103), indem er sich erinnert, daß Haydn als einer, der den bittern Ernst der Werke Emanuel Bach's und seines Vaters gewissermaßen travestirt habe, getadelt worden sei. Ersterer lebte damals (1784) noch und hielt es für angemessen genug, auf diese, mittlerweile in C. F. Cramer's „Magazin der Musik“ (1784, S. 585) in deutscher Uebersetzung „nicht etwa als einen schätzbaren Beitrag zur musikalischen Biographie, sondern als eine Curiosität“ aufgenommene boshafte Anschuldigung folgende Erklärung im Hamburger Unparth. Corresp. (1785, Nr. 150) abzugeben:

„Meine Denkungsart und Geschäfte haben mir nie erlaubt, wider jemanden zu schreiben: um so viel mehr erstaune ich über eine kürzlich in England in The European Magazine eingerückte Stelle, worin ich auf eine lügenhafte, grobe und schmähende

---

27 The European Magazine, London 1784, Oct. 6th. An account of Jos. Haydn a celebrated composer of Music. Der Aufsatz beginnt in bezeichnender Weise: „Giuseppe Haydn was born at Vienna about the year 1730.“

Art beschuldigt werde, wider den braven Herrn Haydn geschrieben zu haben. Nach meinen Nachrichten von Wien und selbst von Personen aus der Esterházyschen Kapelle, welche zu mir gekommen sind, muß ich glauben, daß dieser würdige Mann, dessen Arbeiten mir noch immer sehr viel Vergnügen machen, eben so gewiß mein Freund sei, wie ich der seinige. Nach meinem Grundsatze hat jeder Meister seinen wahren bestimmten Werth. Lob und Tadel können hierin nichts ändern. Blos das Werk lobt und tadelt am besten den Meister, und ich lasse daher jedermann in seinem Werth.

Hamburg, den 14. Sept. 1783.

C. Ph. E. Bach."

Schmerzlicher noch muß es berühren, daß auch Reichardt den mittlerweile Verstorbenen der Geringschätzung gleichzeitiger Männer von Ruf beschuldigte, indem er von ihm behauptete:[28] „Mit den meisten großen Künstlern hatte er es gemein, daß er ungerecht gegen seine Nebenkünstler war. Dies ging so weit, daß er Männer wie Gluck, Haydn, Schulz u. a. für Künstler von geringer Bedeutung hielt."

Nach dem früher Gesagten wäre es überflüssig, Haydn gegenüber eine Abwehr anzustrengen und zu versichern, wie ganz anders dieser von Bach dachte. War doch Niemand geneigter, fremden Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Gestand er ja wiederholt, das Meiste, was er wisse, habe er Bach zu verdanken; ebenso sprach er mit aufrichtiger Verehrung von Gluck und Händel und, wie wir gesehen haben, von seinen Lehrern. Sein Verhältniß zu Mozart aber, das später zur Sprache kommt, wird uns diesen edelsten Charakter eines wahren Künstlers noch überzeugender würdigen lehren.

Nebst dem Clavier setzte Haydn auch seine Violinstudien fort. Dies sagt zwar (S. 42), daß er sich „der Leitung eines berühmten Virtuosen" anvertraut habe, wer dieser aber gewesen,

28 Musikal. Almanach, herausg. von J. Fr. Reichardt. Berlin 1796.

erfahren wir nirgends. Wir dürfen aber wohl annehmen, daß Haydn, wenn auch nicht damals schon, doch wenigstens im Anfang der 60er Jahre im regen Verkehr mit seinem Freunde Dittersdorf sich die Gelegenheit zu Nutze machte, von dessen Geschicklichkeit im Violinspiel zu profitiren. Jedenfalls hatte er sich eine gewisse Fertigkeit angeeignet, wenn er, wie wir gehört haben, sagen konnte, daß er, obwohl auf keinem Instrument ein Hexenmeister, doch auch ein Concert auf der Violine vorzutragen im Stande war.

Obwohl der Zeit vorgreifend, schickt es sich hier, der Art und Weise zu gedenken, wie Dittersdorf selbst sich über seinen Umgang mit Haydn äußert. Ersterer hatte im Beginn des Jahres 1762 Gluck auf einer Reise nach Italien begleitet. Während seiner Abwesenheit war der Violinvirtuose Lolli in Wien mit großem Beifall aufgetreten. Als nun Dittersdorf nach seiner Rückkehr davon hörte, nahm er sich vor, seinen Nebenbuhler aus dem Sattel zu heben. Er brachte einige Wochen, Krankheit vorschützend, auf seinem Zimmer zu und studirte mit größtem Eifer. Dann aber trat er in einer der Akademien im Theater nächst der Burg auf und überraschte derart, daß man ihm die Palme zuerkannte. „Lolli erregt Erstaunen, Dittersdorf erregt es auch, spielt aber zugleich fürs Herz" — so urtheilte ganz Wien. Indem uns Dittersdorf dies selbst erzählt[29], fährt er fort: „Den Rest des Sommers und den folgenden Winter brachte ich, außer meinen Dienstgeschäften, in öftermaliger Gesellschaft des liebenswürdigen Joseph Haydn zu. Welcher Freund der Musik kennt wohl nicht den Namen und die schönen Arbeiten dieses ausgezeichneten Componisten? — Ueber jedes neue Stück, das wir von andern Tonsetzern hörten, machten wir unsere Bemerkungen unter vier Augen, ließen jedem, was gut war, Gerechtigkeit widerfahren und tadelten, was zu tadeln war." Weiterhin empfiehlt Dittersdorf die Vortheile einer solchen „echten, unpartheiischen" Kritikübung jedem angehenden Tonsetzer aufs angelegentlichste. Wie wir aus Haydn's Selbstbiographie ersehen, blieben die Freunde auch später in schriftlichem Verkehr.

---

29 Karl von Dittersdorf, Lebensbeschreibung. Leipzig 1801. S. 123.

Ein kleines Abenteuer, das den beiden Kunstjüngern auf einem ihrer Spaziergänge begegnete, beweist uns, wie populär damals schon (zu Anfang der 60er Jahre) Haydn's Name geworden war. Haydn und Dittersdorf passirten einst zur Nachtzeit eine der schmaleren Gassen Wiens und hörten im Vorübergehen in einer Bierkneipe einen Haydn'schen Menuett erbärmlich herunterfiedeln. Zwei so aufgeweckten Köpfen, die sich gerne einem Scherze überließen, war dies eine unwiderstehliche Aufforderung, den Ohrenschmaus in nächster Nähe zu genießen. Sie gingen hinein und traten hart an die Musikanten heran. „Von wem ist denn der Menuett?“ fragte Haydn in hämischer Weise den Primgeiger. Dieser antwortete in gereiztem Tone: „von Haydn“, worauf dieser trocken genug bemerkte: „Das ist ein rechter S—Menuett!“ Dem in seinem Liebling beleidigten Geiger versagt vor Wuth die Sprache; mit seinem Instrumente hebt er zum Streiche auf Haydn's Kopf aus, die Genossen folgen dem Beispiel und der kräftige Dittersdorf hat gerade noch Zeit, seine Arme schützend vor seinem Freunde auszubreiten und schleunigst mit ihm die Flucht zu ergreifen.[30]

Die in der Chronik besprochenen Nachtmusiken boten Haydn ohne Zweifel eine willkommene Gelegenheit, sein Violinspiel und mehr noch sein Compositionstalent zu verwerthen; wie uns Griesinger (S. 17) versichert, erinnerte sich Haydn, auch einmal im Jahre 1753 ein Quintett für diesen Zweck geschrieben zu haben. „Gassatim gehen“[31] nannte er diese musikalischen Abendexcursionen, bei denen irgend einer beliebten Persönlichkeit auf Bestellung Anderer oder auch aus eigenem Antrieb gehuldigt wurde.

---

30 Nach Dies, S. 33; Griesinger, S. 30.

31 Prätorius gebraucht diesen Ausdruck bei Erklärung der Serenata, eines Abendgesangs mit drei oder mehr Stimmen, wenn man nämlich „des Abends uff der Gassen spatziren oder Gassaten gehet; und wie es uff Universiteten genennet wird, den Jungfern ein Ständichen oder Hoferecht macht, und die Ritornelli dazwischen musiciret werden“. Mich. Prätoris Syntagma musicum. Wolfenbüttel 1614—19, Bd. III, S. 18.

An einem für Ständchen wettergünstigen Abend (es dürfte im Herbste 1751 gewesen sein) finden wir Haydn mit einigen Kameraden vor dem Hause des Gold- und Perlenstickers Anton Dirkes (Türkes). Die Musik, die sie aufführten und die von Haydn componirt war, galt dem in demselben Hause wohnenden, damals sehr beliebten Komiker des Stadttheaters, Joseph Kurz, oder richtiger gesagt, seiner hübschen Frau Franziska. Das Haus stand schräg gegenüber dem alten Stadttheater dicht beim Widmer- oder alten Carntner- (Kärnthner-) Thor und war an die ehemalige Stadtmauer angebaut.[32] Haydn's Musik erregte die Aufmerksamkeit des stets aufgeweckten Komikers; er verließ das Haus, trat zu den Musikern und erkundigte sich nach dem Componisten der eben aufgeführten Musik. Haydn stellte sich ihm vor und mußte sogleich dem etwas überraschten Komiker in dessen Wohnung folgen, wo ihm derselbe das Anerbieten stellte, für sein eben fertig gewordenes neues Theaterstück die Musik zu schreiben. Kurz suchte auch gleich seinen Mann zu prüfen, er ließ ihn sich ans Clavier setzen und einige leicht angedeutete Scenen aus dem Stegreif mit Melodieen begleiten. Namentlich lag ihm die musikalische Schilderung eines Sturmes auf dem Meere am Herzen. Da er aber die Verzagtheit Haydn's gewahrte, dessen Kenntnisse von Wässern sich bis dahin nur auf die Leitha und das Wienflüßchen erstreckten, die doch unmöglich zur Vorstellung des gewünschten Bildes anregen konnten, so suchte er, Haydn's Phantasie nachhelfend, das Ringen eines Ertrinkenden figürlich auszumalen. Unschlüssig, wie er ein Ding ausdrücken solle, das er im Leben nie gesehen, schüttelte Haydn noch immer den Kopf, während Kurz, der ganzen Leibeslänge nach über einige Sessel ausgestreckt, die Be-

---

32 In Schimmer's Häuser-Chronik Wiens (1849) ist das Haus unter Nr. 1033 (dritte Nummerirung) angegeben. Nach dem Grundbuch finden wir 86 Jahre nach obiger Zeit ebenfalls einen beliebten Komiker Wiens hier wohnen: Johann Nestroy und seine Schwester Franziska Hofmann besaßen es in den Jahren 1837—38. Die Gasse, welche zwischen dem Stadttheater und den an die Stadtmauer angebauten Häusern hinführte, hieß die Sattlergasse. Nunmehr bedeutend erweitert, zieht sie in der gleichen Richtung längs dem rückwärtigen Theil des neuen Hofoperntheaters hin. Das Haus und dessen Umgebung wurde im Jahre 1859 demolirt.

wegungen eines Schwimmenden nachahmte. Er wurde bereits ungeduldig und rief dem jungen Musiker fast ärgerlich zu: „Aber sehn's denn nit wie i schwimm'?!" Unwillkürlich geriethen Haydn's Finger endlich in der Angst in die vom Komiker gewünschte Taktbewegung. Kurz sprang auf, umarmte seinen Schützling und übergab ihm das Manuscript seiner neuesten komischen Oper, die den Titel führte: „Der neue krumme Teufel."[33] Lächelnd gedachte Haydn vier Jahrzehnte später seiner Begegnung mit Kurz, als er am Neujahrsmorgen 1791 auf der Ueberfahrt nach England in Wirklichkeit das Meer, das „ungeheuere Thier" und seine „ungestümen, hohen Wellen" kennen lernte.

Wir sind hier an dem Punkte angelangt, wo es geboten ist, über den vorgenannten Komiker Kurz Näheres zu erfahren. Johann Joseph Felix Kurz[34], der Sohn eines Principals einer herumziehenden Komödianten-Truppe, war in Wien am 22. Febr. 1717 geboren[35]; Jos. Anton Stranitzky und seine Ehefrau Maria Monica und ein zweites Ehepaar vom Stadttheater waren seine Taufpathen. Es scheint, daß er bei seinem Vater, der u. a. namentlich Brünn in den Jahren 1725 bis 1751 als Schauspieler häufig besuchte[36], die ersten Lehrjahre verlebt hatte. In Wien trat er, wie wir in der Chronik gesehen haben, im Jahre 1737 zum erstenmale im Stadttheater auf. Er war von ausgezeichnet komischem Talente, lebhaft, witzig und erfinderisch. Obschon er sich an innerlich komischer

---

33 In der Hauptsache dieser Erzählung stimmen Dies (S. 40), Griesinger (S. 18) und Carpani (S. 81) überein.

34 Quellen zu Kurz: Pfarr-Register und Verlassenschaftsacten. Chronologie des deutschen Theaters 1775. Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne 1757. Die Gothaer Theater-Kalender. Geschichte des gesammten Theaterwesens in Wien (von Jos. Oehler) 1803. Wiener Theater-Almanache. Geschichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne von J. H. F. Müller. Wien 1776. Geschichte der deutschen Schauspielkunst, von Eduard Devrient, 1848. Das gelehrte Oesterreich (De Luca), S. 371 fg. u. s. w.

35 Taufregister der Dompfarre St. Stephan. Wien. Diar. Nr. 1420.

36 Im Jahre 1732 führte Felix Kurz in Brünn die ersten deutschen Schauspiele auf dem neuerbauten Theater auf, das von Philipp Nero del Fantasia mit ital. Singspielen eingeweiht worden war. (Müller, Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen, 1773, S. 207).

Kraft mit Prehauser nicht messen konnte, so war er in seinen Caricaturen doch noch unternehmender, reicher an Wortwitz und scharfsinniger. Er hatte dem Publikum alle seine schwachen Seiten abgemerkt und gab seinen unverschämtesten Späßen eine neue Würze, indem er sie in Zweideutigkeiten kleidete; er hatte tausenderlei Hülfsmittel zur Hand und verschmähte keines. Das alte Hanswurstwesen wurde durch ihn schon modernisirt. Seine Stärke im Niedrigkomischen machte ihm Prehauser so gefährlich, daß es dieser vorzog, mit dem jüngeren Nebenbuhler gemeinschaftliche Sache zu machen. Kurz hatte in einer gewissen Rolle als Bernardon Beifall erhalten und behielt nun diese Bezeichnung als Theatername bei; auch schrieb er eine Unzahl extemporirter Theaterstücke, die auf diesen, aus Dummheit und Spitzbüberei zusammengesetzten Charakter berechnet waren und zum Theil auch bei Ghelen im Druck erschienen sind.[37] Sie waren nach den Grundsätzen der überdachtesten Oekonomie verfaßt: jede Arie, jeder Fußtritt, jede Maulschelle wurden dem Schauspieler unter dem Namen „Nebengefälle" besonders bezahlt. Dabei versah Kurz seine Stücke reichlich mit einem bunten Apparat von Flugwerken, Gaukeleien, Verkleidungen und Kinder-Pantomimen, die ihnen denn auch, durch sein unleugbares Schauspieltalent gewürzt, jahrelang einen unglaublichen Zulauf verschafften.[38]

---

37 Darunter waren u. a: Bernardon der 30jähr. ABC-Schütze — Bernardon im Tollhause — Bernardon der kalekutische Großmogul — Die Gelsen-Insel (welche auf hohes Verlangen öfter repetirt wurde) — Der Feuerwedel der Venus — Der Buben- und Weiberkrieg — Die glückliche Verbindung des Bernardon — Die Judenhochzeit — Bernardon auf dem Scheiterhaufen — Der wiedererweckte Bernardon — Die 33 Schelmereien des Bernardon — Bernardon's Traum in der Wüstenei — Der Teufel als Ehemann — Die Insel der gesunden Vernunft — Die eilf kleinen Luftgeister — Bernardon die getreue Prinzessin Pumphia und Hanns-Wurst der tyrannische Tartar Kulikan (eine Parodie in lächerlichen Versen) — Bernardon der Einsiedler — Die Macht der Elemente — Die liederliche Haushaltung versoffener Köche und verlöfferter Stubenmenscher. — Der größere Theil nennt Jahr und Druckort (Erzbischöfl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei mit von Ghelischen Schriften im neuen Michaelerhaus.

38 Das Répert. des Th. de la ville de Vienne sagt von ihm: Joseph Kurtz dit Bernardon a beaucoup de feu, et est toujours aplaudi dans les différentes roles Comiques qu'il joue; de même que par ses pièces de Théâtre fort fréquentées par le public.

Selbst der kaiserliche Hof wohnte denselben zuweilen bei und unterhielt sich an den derb gewürzten Späßen des Komikers, bis dieser einmal im Uebermuth durch eine unverschämte Antwort die Gnade der Kaiserin derart verwirkte, daß sie einen Schwur that, ihn nie wieder spielen sehen zu wollen. Nach einjähriger Abwesenheit kehrte Kurz im Jahre 1744 nach Wien zurück, diesmal seine erste, oben erwähnte Frau mitbringend. Als die Anläufe zu regelmäßigen Stücken, die Nachcensur und überhaupt die Reformpläne der Kaiserin gefährlicher zu werden drohten, wurde Kurz die Wiener Luft zu schwül, er verließ die Stadt zum zweitenmal vor Ostern 1753. Er ging damals zur Koch'schen Gesellschaft (beim Taufact seines jüngsten Sohnes wird er als Pragerischer Theatral-Impresario aufgeführt), kehrte aber in der Mitte des nächsten Jahres abermals nach Wien zurück und hatte nun unter der Direction Durazzo's den Gipfel seines Ruhmes und Glückes überstiegen. Vergebens kämpften die regelmäßigen Stücke gegen die Posse, die gleichsam in drei Colonnen, die extemporirten Farcen von Kurz und Weiskern und die Zauberkomödien von Huber, gegen sie auftrat. Die Ersteren, denen für Lust- und Trauerspiele nur je ein Abend in der Woche eingeräumt war, brachen sich nur langsam Bahn, denn die Wenigsten hatten einen Begriff von der Sittenveredlung der Bühne; der große Haufe hielt vielmehr dafür, daß deren Aufgabe darin bestehe, die Leute über die ausgelassensten Narrenspossen lachen zu machen. Nachdem Kurz seine erste Frau im Jahre 1755 durch den Tod verloren hatte, vermählte er sich zum zweitenmal und blieb bis zum Jahre 1759 in Wien. Die vielen Neuerungen behagten ihm jedoch nicht; zum drittenmal die Stadt verlassend, durchzog er mit seiner Truppe Oesterreich und Deutschland (1760 spielte er in Prag, 1765 übernahm er das Theater in München). Mit seinem diesmaligen Scheiden erlitt die Possenreißerei den ersten Todesstoß. Vergebens versuchte es der Schauspieler Brenner, an Stelle des Kurz dessen Charakterrolle durchzuführen und sich selbst als Burlin eine neue Rolle zu schaffen. Noch weniger gelang es Christoph Gottlieb als Jakerl durchzudringen. Auch die Maschinen-Komödien verfingen nicht mehr und die Darsteller des Niedrigkomischen starben Mann auf Mann. Huber war schon todt, nun folgten auch Leinhaas, Weißkern und Prehauser. Dazu kam noch Sonnenfels'

scharfe Feder, der in seinem Wochenblatt „Der Mann ohne Vorurtheil" (1765) gegen die bisherige Wirthschaft erbarmungslos zu Felde zog. Es half nichts, daß Sonnenfels dafür von Prehauser in Klemm's Komödie, „Der auf den Parnaß versetzte grüne Hut" aufs empfindlichste angegriffen (Febr. 1767), und selbst von den italienischen Operisten auf der Bühne carikirt wurde — das morsche Gebäude war nicht mehr zu halten. Als nun Kurz nach zehnjähriger Abwesenheit gegen Ende des Jahres 1769 nochmals sein Glück in Wien versuchte, mochte er wohl auf die Unterstützung des Directors Affligio [39] rechnen, dem das deutsche wie überhaupt jedes edlere Schauspiel ein Dorn im Auge war. Kurz kam ihm gerade recht, denn der gealterte Komiker, der keine Ahnung hatte, welche Wandlung sich bereits vorbereitet hatte, versprach ihm goldene Berge, wenn er ihn schalten ließe. Gezwungen jedoch, seine Stücke regelmäßig geschrieben der Censur vorzulegen, sah sich Kurz durch Beseitigung aller Zweideutigkeiten, auf die er die größte Hoffnung gesetzt hatte, der Haupteffecte beraubt. Als er das erstemal wieder am 6. Jan. 1770 in der von ihm zugestutzten Operette **La Serva padrona** („Die Magd eine Frau", mit Musik von Ignaz Gspann) auftrat, lief zwar Alles hin, den ehemaligen Liebling zu begrüßen, doch seine besten Freunde wurden nun erst den veränderten, geläuterten Geschmack gewahr. Seine Grimassen und Caricaturen erregten nur Abscheu und schon am zweiten Abend hatte der Zulauf nachgelassen. Es folgten in längeren Zwischenräumen noch „Der Philosoph auf dem Lande" (komische Oper), „Veruardon der Weiberfeind" (Singspiel), „Der unruhige Reichthum" (Lustspiel nach dem Französischen) und am 24. November „Der neue krumme Teufel". Entgegen der irrigen allgemeinen Annahme, daß Kurz den Affligio persiflirt habe, wurde vielmehr

---

39 Der Italiener Affligio hatte das Theater seit Mai 1767 in Pacht und mußte alle Kosten tragen, die es erforderte; er war ein Abenteurer, der sich ein Obristlieutenant-Patent erschwindelt hatte und schließlich als Fälscher auf die Galeere kam. (Carpani, Le Haydine, p. 82; Kelly, Reminiscences of the King's Theatre, London 1826, I, p. 103 fg.) Affligio spielt in Mozart's Leben eine traurige Rolle, indem er die Oper des damals 12jährigen Wolfgang, „la finta semplice", deren Aufführung Joseph II. gewünscht hatte, zu hintertreiben wußte. (O. Jahn, Mozart, 2. Aufl., I, S. 71.)

er selber durch den Schauspieler Müller in einer, vom preuß. Gesandtschaftssecretär Jester geschriebenen Parodie, „Vier Narren in einer Person", mit so viel Geschick carikirt, daß er bei seinem nächsten Auftreten kaum dem Auspfeifen entging. In dem kläglichen Schicksal seines Singspiels, „Die Judenhochzeit oder Bernardon der betrogene Rabbiner", sah endlich Kurz im Januar 1771 auf derselben Bühne, auf der sein Ruhm am längsten gewährt, seinen Stern für immer erbleichen. Als im Jahre 1770 die Brüder Lange am Theater nächst der Burg angestellt wurden (Michael Joseph, der ältere und vorzüglichere, starb am 29. Juli 1771), kamen sie eben noch recht, um die Burleske in den letzten Zügen liegen zu sehen. Prehauser und Consorten waren ihnen fremd geblieben, sie konnten also nur nach dem Eindrucke urtheilen, den sie durch das Spiel des letzten Komikers der derben Schauspiel-Gattung jener Zeit empfingen, über welche sich Joseph Lange, der jüngere der Brüder, in folgenden Worten äußert: „Mag es doch nach der Ansicht neuerer Aesthetiker wahr seyn, daß das freye, keke Komische mit Hanswurst und Bernardon auf der Bühne verlosch. Ich muß es ihnen überlassen, den Verlust zu würdigen und zu betrauern. Das aber darf ich sagen, daß die Darstellungen mit Hanswurst nur extemporirte Fratzen waren, ohne künstlerische Absicht flüchtig entworfen, reich an Prügeleyen, Zotten und gemeinen Späßen, die sogar ungefähr immer dieselben blieben." [40]

In Wien war Kurz nun allerdings geschlagen, doch war damit seine Thätigkeit noch lange nicht abgeschlossen. Er wendete sich zunächst nach Breslau, befriedigte die Gläubiger der Witwe Schuch, Principalin einer Schauspielertruppe, und wanderte als deren Mitdirector mit ihr nach Danzig. Im folgenden Jahre trennte er sich von dieser Truppe und zog nach Polen. In Warschau führte er dann noch jahrelang gleichzeitig die Direction über drei Schauspiel-Unternehmungen: eine polnische, deutsche (beide mit Ballet) und eine Opera buffa; bei Letzterer waren Rosa Bernardi, das Ehepaar Liverati, Mlle. Gibetti und Montaneri, Domênico Guardasoni, Bondichi und Marini angestellt. — In Warschau wurde Kurz auch in den

40 Biographie des Jos. Lange, k. k. Hofschauspieler. Wien 1808, S. 23.

Freiherrnstand erhoben, welches einige polnische Cavaliere bewog, ihn kameradschaftlich in Geldsachen auszunutzen.[41] Im Jahre 1784 finden wir ihn nochmals in seiner Vaterstadt Wien, wo ihn sein Ende erwartete. Freiherr Joseph von Kurz starb am 2. Febr. desselben Jahres in der Krugerstraße im Hause „zum goldenen Löwen" (neu Nr. 3) auf einem Monatzimmer beim Rauchfangkehrer Fassatti und, wie die Verlassenschafts-Acten ausweisen, nicht gerade ganz mittellos.[42]

Von seinen Collegen ließ sich Kurz gerne „Herr Vater" anreden. Er war ein wohlgebildeter, mit vielen Anlagen ausgestatteter Lebemann, der auch außer dem Theater durch seinen heiteren und witzigen Umgang in höheren Kreisen beliebt war und selbst ein großes Haus führte. In ihm starb der letzte Komiker einer Schauspiel-Epoche, die sich längst überlebt hatte. Sonnenfels hatte Hanswurst und Bernardon von der Bühne verdrängt; die Freunde des Kurz ließen nun das Porträt des Letzteren genau nach dem vorhandenen des Sonnenfels als Gegenstück, beider Antlitz einander zugekehrt, in Kupfer stechen.[43]

Franziska, die erste Frau des Kurz, der Haydn's Serenade galt, war (nach Kurz's eigener Angabe in den Verlassenschafts-Acten seiner Frau) eine arme, ganz mittellose Kammermagd aus Sachsen, die Kurz dort geheirathet hatte.[44] Als Kurz im

41 Man glaubt, daß dieser Schauspieler ein ansehnliches Vermögen hinterlassen, er steht mehrentheils bei polnischen Cavalieren und liegt noch im Streit, der anjetzo noch verworrener werden dürfte. (Wienerblättchen 1784, 26. Hornung, S. 129.)

42 Kurz konnte sein Spaßen selbst auf dem Todtenbett nicht lassen. Als dessen Beichtvater ihm die letzten Minuten durch Trost erleichtern wollte, äußerte er mit der ernsthaftesten Miene: „Durchsuchen Sie meine Kästen und Schubladen und wenn Sie eine einzige Todsünde finden, so will ich sie verloren haben." (Wienerblättchen 1784, 26. Hornung, S. 129.)

43 Joseph von Sonnenfels, gemalt von F. Mesner, k. k. Maler. Dem Selben gewidmet von seinem Freunde Schmuzer, in Wien zu finden in der k. k. Kupferstecher-Akademie. — Joseph von Kurz, Author und berühmter Comicus unter dem Namen Bernardon. Dem Selben gewidmet von seinen Gönnern. Gegraben von F. Landerer. (In gleicher Weise erschien das Porträt Gottfried Prehauser's, „Author und berühmter Comicus auf dem Wiener Theater". Demselben gewidmet von seinen Freunden. Ant. Tischler sc.)

44 In den Biographien wird irrthümlich Toscana als ihre Heimath an-

Jahre 1744 zum zweitenmal in Wien auftrat, wurde sie zugleich mit ihm engagirt. Man schätzte sie sowohl wegen ihres Talentes und wegen ihrer schönen Stimme, als auch wegen ihrer hübschen Gestalt, und als sie im 27. Lebensjahre am 14. Juli 1755 nach langwieriger und schwerer Krankheit in dem früher bezeichneten Hause starb, wurde ihr Verlust sehr bedauert.[45] Sie war in der Operette und der Komödie beschäftigt und besonders im komischen Fache beliebt. Bei dem Umstande, daß dem vorliegenden Textbuche von Haydn's erster Oper das Druckjahr fehlt und darin sogar schon die zweite Frau des Kurz namhaft gemacht ist, bleibt es dahingestellt, ob die im Operntexte in den verschiedensten Sprachen abgefaßten Arien schon für die hübsche Franziska geschrieben waren.

Die zweite Frau des Kurz, Theresia geborene Morelli aus Toscana, trat im Stadttheater am 15. April 1758 in Gegenwart des kaiserlichen Hofes in einer neuen Maschinen-Komödie ihres Mannes, „Die glückliche Verbindung des Bernardon" (eine Anspielung auf Beider vorangegangene Verehelichung), zum erstenmale auf und fand als Sängerin und Schauspielerin allgemeinen Beifall. (Wiener Diarium Nr. 31.)[46] Sie war, wenigstens so weit es der Vortrag der Arietten verlangt, mehrerer Sprachen mächtig; in der genannten, wie auch in einer andern Kurz'schen Komödie, „Die fünf kleinen Luftgeister", finden wir sogar spanische und türkische Arietten-Texte.

---

gegeben, aber nicht sie, sondern die zweite Frau des Kurz war dorthin gebürtig.

45 Francisca Kurtzin, Femme de l'acteur de ce nom, reçue en 1744, morte en 1755, fort regrettée du Public par sa figure, sa belle voix et son talent; elle n'est pas encore remplacée (Répert. des Th.)

46 Im Avertissement zu den gedruckten Arien sagt Kurz: „Madame Theresia Kurzin wird sowol ihr Prob-stück als auch ihr Meister-stück, ja alle diejenigen Caractere machen, welche eine vollkommene Actrice nur immer vorzustellen fähig ist. Und da sie eine geborne Italiänerin, folglich der Teutschen Sprache gar nicht wol kündig, so wird ihre Action um so vielmehr verwunderlich seyn. Nachdem mich die Götter mit derselben erfreuet, so soll auch das mir so gnädig geneigte Publikum an meiner Vergnügung theil nehmen." In der Pantomime übergiebt Kurz persönlich seine drei Kinder der Rosalba (seiner Frau) und legt ihr ans Herz, daß bei ihr nie das Sprichwort von der Stiefmutter wahr werden möge.

Im Jahre 1759 verließ Theresia Kurz mit ihrem Manne Wien, übernahm nach dessen Weggang von München im Jahre 1765 die Theaterleitung und führte dann ihre Truppe nach Salzburg, Frankfurt und den Rhein entlang. In ihrem Personal befand sich auch der geachtete Schauspieler Bergobzoomer, der dann in Wien und Prag engagirt wurde und die geschätzte Sängerin Katharina Schindler (eigentlich Leidner) zur Frau nahm. Am 26. Juni 1770 debutirte Theresia Kurz wieder in Wien (sie gab die Rolle der Eugenia in der Komödie „Die verliebten Zänker") und hier war es denn auch, wo sie bei der Wiederaufführung der Haydn'schen Oper mitgewirkt haben wird. Sie mochte nebstbei gerne für eine tragische Schauspielerin gelten, hatte aber das Misgeschick, einmal als Königin in „Richard III." (von Weiße) ausgepfiffen zu werden. Im Jahre 1772 war Theresia Kurz noch beim Wiener Theater; drei Jahre später ist sie schon im Personalverzeichniß ihres Mannes in Warschau verzeichnet, wo sie im Schauspiel und der Opera buffa beschäftigt war. Während ihr Mann in Wien starb, befand sich Freiin Therese von Kurz in Anspach; ihr weiterer Lebenslauf war nicht zu eruiren.

Auch die Schwester des Kurz, Monika, und deren Mann, Friedrich Wilhelm Ellizon, spielten aller Wahrscheinlichkeit nach in Haydn's Oper. Monika Kurz war im Stadttheater schon im Jahre 1741 und als Frau Ellizon abermals seit 1751 aufgetreten und soll im komischen Fach etwas geleistet haben. Ellizon (auch Elendson oder Elenson) war aus Sachsen gebürtig und gab die Rolle des Pantalon; auch er wurde 1751 angestellt. (Der Schauspielername Elenson kommt schon im Jahre 1673 im Ballhause in der Himmelpfortgasse vor.)

Es bleibt noch Einiges über die Kinder des Kurz zu sagen übrig, für die in Haydn's Oper die Pantomime geschrieben war. Im Taufprotokoll der Dompfarre zu St. Stephan sind im Zeitraume von 1745—53 aus der ersten Ehe des Kurz sieben Kinder aufgezählt; von diesen waren die drei ältesten:[47] Eleonore, Joseph und Antonie (provinziell Lenorl, Seperl und Tonerl

47 Anna Eleonora Theresia Francisca, geb. 14. Febr. 1745. — Bartholom. Chrystophorus Josephus, geb. 31. Mai 1746. — Susanna Francisca Antonia, geb. 29. Aug. 1747.

genannt) für das Theater abgerichtet. Sie mußten agiren, singen, tanzen und sich in Verkleidungen flink und gewandt zeigen.[48] So heißt es in der Komödie „Arlechin der glücklich gewordene Bräutigam“: „NB. Die kleine Colombine, welche die Antonia Kurtzin vorstellet, wird sich in vier Caracteren und vier lustigen Arien besonders distinguiren.“ Als Kurz im Jahre 1754 zum drittenmale im Stadttheater angestellt wurde, begrüßte er das Publikum mit einer Komödie, von der wie gewöhnlich die Arien gedruckt sind[49] und im Avertissement besonders auf die Pantomimen und, bei der „allzugroßen Jugend“ der Kinder auf die Mühe, denselben „die natürlichen Actionen und Tänze beizubringen“, Nachdruck gelegt wird. Allerdings ging dies nicht immer leicht von Statten, da Kurz, wie er selbst gesteht, „von Natur etwas ungeduldig“ war und es daher „zu Zeiten mit den Kindern empfindliche Verdrüßlichkeiten“ absetzte. Nach dem Tode seiner ersten Frau führte Kurz „zu einer Zeitverkürzung“ eine von ihm seinen drei Kindern angepaßte, nach Gellert eingerichtete Zauber-Operette auf.[50]

In den Kurz'schen Balleten, Operetten und Schattenspielen

---

48 Die Vermuthung liegt nahe, daß der bekannte Schauspiel-Unternehmer Felix Berner eben durch diese Kurz'schen Kinder-Pantomimen auf die Idee gebracht wurde, im Jahre 1758 ein selbständiges Kindertheater zusammenzustellen und damit die Bühnen von Oesterreich und Deutschland zu bereisen, sowie auch Franz Sebastiani (1761) und Kajetan v. Schaumberg (1770) in Brünn derlei Kindervorstellungen einführten. In Wien selbst wurde zu Anfang der 70er Jahre unter des berühmten Noverre's Aufsicht eine theatralische Tanzschule für Kinder errichtet und die vorzüglicheren Eleven besoldet. Laute Bewunderung erregten auch die Kinder von Mitgliedern des Stadttheaters, die im Jahre 1766 „Die bürgerliche Heirath“ von Klemm aufführten; es waren die drei Jaquet'schen Mädchen, im Alter von 13, 8 und 6 Jahren, die zwei jungen Kopfmüller und der 5jährige Ludwig Meyer. (Wien. Diar. Nr. 63.)

49 Neue Arien, welche in der Comödie gesungen werden, betitult: Der, aufs neue begeisterte und belebte Bernardon nebst zweyen Pantomimischen Kinder-Balletten u. s. w.

50 „Der sich wieder seinen Willen taub und stumm stellende Liebhaber“, ein Lust-Spiel, von zwey Aufzügen, in Teutschen Versen mit vierzehn Arien welches von denen Bernardon'schen Kindern vorgestellet, und in Teutscher Sprach hier noch niemals aufgeführet worden ist. Wien, gedruckt im neuen Michaeler Haus mit v. Ghelischen Schriften, 1755.

sind noch folgende Kinder als mitwirkend genannt: Theresia Sephin, Louise Souvirant, Johannes und Maria Anna Julio, Johanna Weiskern und namentlich Maria Anna, Louis und Franziska Bernardi. Aus den Verlassenschafts-Acten des Kurz ersehen wir die Schicksalswendung seiner ihn überlebenden Kinder. Lenorl, Seperl und Tonerl sind angeführt als: Frau Eleonore Freiin von Kurz, Klosterfrau in Venedig; Joseph Freiherr von Kurz, dessen Aufenthalt unbekannt; Frau Antonie verwitwete Gräfin von Predau zu Prosnitz in Mähren; ihnen reiht sich noch an: Franz Freiherr von Kurz, k. k. Cadet, dazumal in Garnison zu Mödling bei Wien.

Als Haydn mit seiner Oper fertig war und sie zu Kurz brachte, wollte ihn die Magd abweisen, da ihr Herr gerade studire. Wie sehr erstaunte aber Haydn, als er durch die Glasthüre Bernardon vor einem großen Spiegel stehend Gesichter schneiden und mit Händen und Füßen die lächerlichsten Contorsien machen sah. Das waren die Studien des Herrn Bernardon.[51] — Haydn erhielt angeblich für seine Arbeit die, für einen angehenden Componisten und für jene Zeit kaum glaubliche Summe von 24 oder 25 Ducaten[52], in deren Besitz er sich damals freilich für einen fast reichen Mann mag gehalten haben. Die Oper gefiel[53], wurde aber nach zweimaliger Aufführung wegen beleidigender Anzüglichkeiten im Texte verboten. So be-

---

51 Griesinger, Biogr. Notizen, S. 19.

52 Griesinger, S. 19. Dies, S. 41. Ein Reisender, der bei seinem Besuche in Eisenstadt im Jahre 1827 die Operette gesehen haben will (wohl nur die Einzeichnung des Titels), giebt dagegen ohne weiteren Nachweis nur zwei Ducaten an. (Allg. mus. Ztg., 1827, S. 819.)

53 Der Tag der ersten Aufführung ist nicht nachweisbar; er dürfte gegen Ende 1751 oder vor Ostern 1752 fallen, keinesfalls aber nach dieser Zeit, da die Oper sonst im Répertoire des Théâtres verzeichnet wäre. Der allgemeinen Annahme nach zählte Haydn damals 19 Jahre, was mit der Zeit der Aufführung zuträfe. Er selbst erwähnt der Oper in seiner Selbstbiographie gar nicht; ebenso wenig Gerber, Forkel (Almanach von 1784), das Weimarer Modejournal (1805) und das Gelehrte Oesterreich (1778). In Haydn's eigenem Katalog seiner Werke steht „Der krumme Teufel" unter den Marionetten-Opern als Nr. 5 von fremder Hand nachträglich eingezeichnet.

hauptet Dies (S. 41); nach Bertuch [54] copirte der Schauspieler in der Rolle des hinkenden Teufels einen anwesenden italienischen Grafen, der das Verbot der Oper erwirkte. [55]

Der vollständige Titel des gedruckten Textbuches, dem leider das sonst übliche Avertissement des Autors fehlt, lautet:

> Der neue | krumme Teufel. | Eine | Opera comique | von zwey Aufzügen; | nebst einer | Kinder-Pantomime, | betitult: | Arlequin | der neue Abgott Ram | in America. | Alles componiret | von Joseph Kurz. [56]

Die Pantomime folgt nach dem ersten Act. Außerdem ist noch im zweiten Aufzuge ein Intermezzo eingeschoben. Zum Schlusse heißt es:

> NB. Die Musique sowohl von der Opera comique, | als auch der Pantomime ist componiret | von | Herrn Joseph Heyden. [57]

Des berühmten französischen Dichters Le Sage bekannter Roman Le diable boiteux, der die Liebesabenteuer eines spanischen Studenten schildert, wurde in den verschiedensten Bearbeitungen für die Bühne verwerthet; zunächst unter demselben Titel in der Comédie italienne zu Paris im Jahre 1746. [58] Der

---

54 C. Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805—6; erschien 1808. Bd. II, S. 179.

55 Griesinger (S. 18) und Carpani (S. 81) nennen die Oper eine Satyre auf den hinkenden Theaterdirector Affligio, weswegen das Stück nach dreimaliger Aufführung verboten wurde. Es ist dies ein, die Geschichte des Wiener Stadttheaters verwirrender Anachronismus, der trotzdem in fast alle Biographien Haydn's überging. Der Italiener Affligio wurde, wie erwähnt, erst im Jahre 1767 Theaterdirector und gerade unter ihm wurde „Der neue krumme Teufel“ im Jahre 1770 wieder hervorgesucht und Kurz wird sich wohl gehütet haben, seinen Director, der ihn trotz der nun erkalteten Gunst des Publikums zu halten suchte, lächerlich zu machen.

56 L. Fernbach jun. (Der wohl unterrichtete Theaterfreund, Berlin 1830) giebt S. 20 folgenden Titel an: „Asmodeus der krumme Teufel, und die Insel der Wilden.“ Opr. 8. Wien, Trattner, 1770.

57 Es ist dies das einzigemal, daß bei den Kurz'schen Komödien, soweit sie vorliegen, der Componist namhaft gemacht ist.

58 Les Spectacles de Paris, ou Calendrier hist. et chronolog. des Théâtres de Paris. 18me Partie pour l'année 1769, p. 80.

Kurz'schen Bearbeitung liegt die Absicht zu Grunde, einen alten verliebten Gecken von seiner Narrheit zu heilen. Dazu soll nun der Teufel verhelfen, in dem wir es also mit einem von der gutmüthigen Art zu thun haben, wie die Handlung selbst bezeugt, deren Dialog durchwegs ausgeführt ist (also keine extemporirte Posse). Anzüglichkeiten im Text kommen nicht vor; fanden solche statt, müssen sie der Maske oder den Gesten des Schauspielers zugeschrieben werden.

Agirende Personen in der Comedie:

Arnoldus, ein unglückseliger Doctor Medicinae.
Angiola, dessen Schwester.
Argante, eine Base desselben.
Fiametta, ein angenommenes Zuchtmädel. } des Arnoldus.
Catherl, ein Stubenmädel. } des Arnoldus.
Bernardon, } zwei Bediente des Arnoldus.
Leopoldel, } zwei Bediente des Arnoldus.
Casparus, Gemahl der Angiola.
Gerhard, Gemahl der Argante.
Asmodeus, der neue krumme Teufel.
Zwei Notare.

Im ersten Aufzuge sehen wir den Doctor Arnoldus in seinem Zimmer am Schreibtische sitzen und Recepte mustern; dabei klagt und seufzt er, daß all sein Wissen in der Medicin ihm nichts helfe, da er verliebt sei und sich daher selber als einen armen Patienten betrachten müsse. Dem eintretenden Bernardon befiehlt er, Fiametta, das im Hause auferzogene Mädchen, herbeizuholen. Nach mancherlei Einwendungen, daß sie krank sei, erscheint sie endlich doch. Der Doctor kommt ihr zärtlich entgegen und will ihr den Puls fühlen; sie widersetzt sich und klagt, daß sie unglücklich sei. Von seiner Kur will sie schon gar nichts wissen, er sei ein Seelenlieferant, ein Mensch, durch den nur die Tischlerzunft und der Todtengräber reich würden. Der Doctor sucht sie zu beschwichtigen und meint, sie werde bald von ihm Besseres erfahren. Er geht ab und Bernardon eröffnet der arglosen Fiametta, daß ihre Hochzeit mit Arnoldus bevorstehe. Es erfolgt Ohnmacht und Wiedererwachen. Wer wird helfen?! „Das wird der Teufel thun", ergänzt der im Hintergrunde erschienene Asmodeus. Die Scene verwandelt sich und stellt einen mit Statuen gezierten Garten vor. Arnoldus, seine Verwandtschaft und zwei Notare erscheinen. Der Doctor zeigt ihnen an, daß er gesonnen sei zu heirathen; schon fünfzig Jahre lebe er im Junggesellenstande und habe es nun satt; die Liebe sei bei ihm nicht blind, denn Fiametta wäre ein schönes

Kind. Die Verwandten rathen ab. Nun kommt Fiametta selbst; der Doctor nennt sie seine Braut und diese dagegen nennt ihn ein altes Häringsfaß; eher will sie sterben als sich mit ihm verehelichen. Sie stellt sich verrückt und verläßt singend und tanzend die Bühne. Der Doctor glaubt Bernardon in Fiametta verliebt und klagt ihn an, ihm das Herz derselben weggeschnappt zu haben; er solle sich trollen. Bernardon geht schimpfend ab. Indem eilt Katherl, das Stubenmädchen, herbei und jammert, daß sich Fiametta erstochen habe und rings um sie allerlei Unthiere hausen. Nun kommt auch Leopoldel mit der Nachricht, daß sich Bernardon erschossen habe und fürchterliche Geister ihn umgeben. Es erfolget Donner und Blitz — Alle fahren durcheinander und singen im Chorus: der Teufel ist los! Die Statuen verwandeln sich auf einen Wink des Asmodeus in Pferde und mit ihnen fliegen Fiametta und Bernardon im Reiseanzug in die Luft. Alle Anwesenden sind bestürzt; Asmodeus aber packt den Arnoldus und versinkt mit ihm in die Erde. —

Dieser Act enthält elf Arien und ein Duett und schließt mit einem größeren Finale. In der nun folgenden Pantomime bemüht sich Asmodeus, dem Arnoldus klar zu machen, was von der Liebe zweier ungleicher Gatten zu erwarten sei.

Der zweite Aufzug führt uns in eine Stadt; Arnoldus und Asmodeus treten auf. Arnoldus sieht finster drein, er begreift nicht, was Asmodeus mit ihm vor hat. Dieser tröstet ihn, er solle nicht nach altem Brauch glauben, daß der Teufel immer nur des Menschen Feind sei; er meine es im Gegentheil gut mit ihm und habe dies schon dadurch bewiesen, daß er ihm in der Pantomime ein lehrreiches Beispiel im Bilde vorgehalten habe; nun solle er noch den armen Bernardon sehen, der schon zwei Jahre im elenden Ehezustande schmachte. Auf des Teufels Wink erscheinen sofort Bernardon und Leopoldel. Ersterer klagt, daß seine Frau verschwunden sei, und Leopoldel zeigt ihm das Haus, wo er sie finden werde. Sie klopfen an. Fiametta tritt nun der Reihe nach als Bolognesischer Doctor, als Polichinel, als Pantalon und Arlequin auf und singt in jeder Verkleidung eine Arie in je einer anderen italienischen Mundart. Erst als Leopoldel ihr die Maske vom Gesicht reißt, erkennt Bernardon seine Frau. Er will sie erstechen, doch sie entflieht. Der betrogene Gatte klagt sein Leid in einer Arie und warnt vor den

treulosen Weibern. Asmodeus und Arnoldus treten wieder vor und Letzterer versichert, er sei bereits geheilt. Um ihm aber die Heirathsgedanken völlig zu benehmen, führen Bernardon, Angiola und Fiametta auf Anstiften des Asmodeus ein italienisches Intermezzo auf, das so einschlagend wirkt, daß Arnoldus fortan von keiner Braut, und sei sie auch die schönste, mehr etwas wissen will. Dem Bernardon aber, der ihn dauert, da er das leiden muß, was ihm bevorstand, will er zwölf tausend Gulden vermachen. Nun treten alle Personen, auch die der Pantomime, auf. Bernardon dankt dem Doctor für die große Summe Geldes, die ihm gestattet, nun glücklich zu leben; Fiametta küßt Arnoldus die Hände; die Verwandtschaft findet seinen Entschluß, ledig zu bleiben, vortrefflich, da sie dadurch mehr Erbschaft zu erwarten hat und die Personen der Pantomime, Kinder und Erwachsene, fragen, ob sie ihre Rolle gut gespielt haben. Arnoldus ist mehr und mehr erstaunt und glaubt gar, daß er gefoppt worden sei, worauf ihm Asmodeus erwidert: das Eine ist wahr, das Andere ist nicht erlogen. Dem Teufel kostet es nun nur wenig Mühe, um Arnoldus zu bestimmen, das zu bleiben was er war, und einzugestehen, daß er mit seiner Lieb' ein rechter Narr gewesen, worin ihm Alle im Chorus beistimmen, denn: Nur gleich und gleich gehört zusammen.

Wir kommen nun zu den Zwischenspielen, der Pantomime und dem Intermezzo. Die Zwischenspiele in den Komödien jener Zeit hatten den Zweck, den Zuschauer aus der ernsten Stimmung, auf die es die Haupthandlung abgesehen hatte, in eine heitere zu versetzen oder auch umgekehrt. Zuweilen hatten sie Bezug auf die Komödie selbst, wirkten also erläuternd und nutzanwendend; zuweilen auch nicht. Schon in den frühesten Jesuiten-Theatervorstellungen waren solche Zwischenspiele gebräuchlich. Im vorliegenden Falle dienen sie an beiden Orten dazu, den eigentlichen Vorwurf zu bekräftigen. Die Pantomime, welche zwischen dem ersten und zweiten Aufzuge eingeschoben ist, zeigt das erste Spiegelbild weiblicher Untreue.

Personen der Pantomime:

Arlequin, Diener des Celio, ein Schiffscapitain.
Merline, eine Insulanerin.
Ronzi, ein Zauberer.
Alba, ein afrikanischer Prinz.
Mufti, ein Götzenpfaff.
Viele Amerikaner.
Viele holländische Seefahrer.

Die Bühne stellt eine wüste Insel vor; im Hintergrund breitet sich das Meer aus, dessen vom Sturme aufgeregte Wellen sich allmälig beruhigen. Arlequin, der mit seinem Herrn Schiffbruch gelitten, kommt von weitem geschwommen, tritt ans Land und trifft hier Merline, die mit ihrer Mutter an diese Insel verschlagen wurde. Ihre Mutter ist todt und überließ Merline die Sorge, sich vor den wilden Insulanern zu schützen. Die Annäherung der beiden Gestrandeten folgt rasch. Die Handlung macht nun die üblichen Verwirrungen einer Pantomime durch; zunächst sehen wir die Verwandlung der Scene in einen Tempel, in dem ein Zauberer in Gestalt des neuen Abgotts Ram thront, der dem Arlequin zu seinem Glück verhelfen will. Er bekleidet ihn mit den Abzeichen des Abgottes, der Gouverneur und die Wilden kommen unter den Klängen eines kriegerischen Marsches und bringen ihre Opfergaben. Sie gewahren wohl ihren Irrthum, doch weiß ihnen Arlequin zu imponiren und sie tragen ihn als ihren König und Herrn frohlockend davon. Unterdessen kommt Celio der Schiffscapitain, der sich gleichfalls gerettet hat, und trifft hier mit Merline zusammen. Auch mit ihm findet sich das Mädchen bald zurecht; sie singen sich in einem Duett ihre Liebe zu und geloben einander ewige Treue. Mitten in ihren Betheuerungen kommen die Wilden, nehmen sie gefangen und führen sie Arlequin zu, der noch immer als Abgott thront. Der Gouverneur erscheint und giebt Arlequin zu verstehen, daß es bei ihnen Sitte sei, fremde Menschen aufzufressen. Arlequin stimmt ihm zu, gebietet aber den Wilden, ihn vorerst mit den Beiden allein zu lassen. Obwohl von Merlinen's Untreue verletzt, überläßt er sie doch nach schwerem Seelenkampfe seinem Herrn. Die Indianer haben den Vorgang belauscht, brechen hervor und führen nun alle drei ab. Die Scene verwandelt sich und stellt den Ort vor, wo die Wilden ihre Opfer zu schlachten pflegen. Alles ist bereitet. In ihrer Angst wendet sich Merline flehend an den vornehmsten Wilden, der sie zu retten verspricht unter der Bedingung, daß sie ihn heirathet. Sie willigt ohne Zaudern ein und ist somit gerettet; Arlequin jedoch soll gespießt und Celio geviertheilt und in einem Kessel gesotten werden. In diesem kritischen Momente vernimmt man Trommelwirbel und Trompetengeschmetter, die Scene verwandelt sich und man erblickt eine holländische Kriegsflotte. Es kommt zum

Kampfe, die Indianer unterliegen und die Opfer sind gerettet. Merline hat als Ungetreue wohl einen schweren Stand, doch wird ihr verziehen; unter Jubelgeschrei besteigen Alle die Schiffe und der Chor besingt die Freuden nach bösen Stunden. — Diese Pantomime enthält elf Arien, ein Duett, einen Marsch und den Schlußchor; ausdrücklich erwähnt ist noch „eine Musique, welche mit einer Mühle accompagniret".

Nach dem sechsten Auftritt im zweiten Act beginnt ein Intermezzo, das aus sechs Scenen besteht und durchaus in italienischer Sprache und in Versen abgefaßt ist. Der Titel lautet:

Intermezzo, intitolato: Il Vecchio ingannato.
(Der betrogene Alte.)

Attori:

Pancrazio — Giuseppe Kurz. Bettina — Theresa Kurzin.
Pandora — Cattarina Meyrin.[59]

Es sind, wie schon erwähnt, Bernardon, Angiola und Fiametta, die wir hier in der Maske eines Alten (Pancrazio) und einer Mutter und Tochter (Pandora und Bettina) vor uns haben. Die Mutter eröffnet der Tochter, daß sich für sie ein Bräutigam gefunden habe; er sei zwar alt, doch habe er Geld; sie solle zugreifen, denn die Schönheit verblühe gleich einer Blume. Zudem werde ihr sein Reichthum schon auch junge Liebhaber erwerben. „Dann nehme ich ihn!" ruft die Tochter entschlossen und die Mutter freut sich, in ihr diejenigen Eigenschaften wiederzufinden, die sie selbst in der Jugend zierten. Allein gelassen, geht die Tochter mit sich zu Rath: Erfahrung macht klug; es seien ihr schon Viele entschlüpft, dieser endlich solle an der Angel zappeln. Im Gespräch mit der Mutter steigen dem Alten denn doch einige Zweifel auf; er fürchtet wirklich, daß er zu alt sei. Doch die Mutter kämpft alle Bedenken nieder, indem sie die Tochter als Engelreine hinstellt, die kaum

59 Katharina Mayer, eine geborene Wienerin, die zuvor beim ital. Theater war und unter Lopresti im Jahre 1751 beim deutschen Theater mit Beifall auftrat. (Gesch. des ges. Theaterwesens, Oehler, S. 146; auch Réper toire des Th. de la ville de Vienne.)

wisse, was Brautschaft und Heirath, ja nicht einmal was Liebe sei. Sie (die Mutter) habe ihr dies erst im Bilde des Cupido erklären müssen, den sie (die Tochter), als mit Pfeil und Bogen bewaffnet, für einen Soldaten hielt. „Welche Unschuld! welche Taube!" ruft der Alte zwischen jeder neuen Eröffnung — glücklich, daß er derjenige sei, der sie zuerst in die Liebe einweihen werde. Die Tochter kommt und findet ihren Zukünftigen älter als einen Raben. „Der um-so eher sterben wird", ergänzt die Mutter tröstend. Den Alten packt das Fieber vor Liebe; die Tochter zweifelt nicht, ihn zu curiren und je eher je lieber ins Jenseits zu befördern. „Welch' schöner Moment, welch' beglückte Liebe!" ruft der verzückte Alte. „Eine saubere Ehe wird dies werden", denkt halblaut die Mutter. Und Alle: „Genuß, Freude und Vergnügen wird jederzeit sich vermehren."

Dies Intermezzo enthält fünf Arien; eine der Pandora und je zwei des Pancrazio und der Bettina; am Schlusse vereinigen sich alle Drei zu einem Tutti.

Und die Musik von Haydn? — wird der Leser schon längst gefragt haben. Die Musik zum neuen krummen Teufel wurde bis jetzt nicht aufgefunden. Die Partitur ist verschollen, obwohl die Operette an vielen Orten wiederholt gegeben wurde. Einer etwaigen Wiederauffindung als Anhaltspunkte dienend, folgen hier die bekannt gewordenen Aufführungen:[60]

In Wien (außer den genannten) im Jahre 1783, 28. Sept. im Theater „zum Fasan" (Vorstadt Neustift, jetzt Neubau, Bezirk VII.)

In Prag im Jahre 1771, 17. und 27. Nov., und 1772, 11. Oct. unter der Direction des Joh. Baptist Bergobzoomer.

In Berlin in den Jahren 1771—75 von der Koch'schen Gesellschaft zwölfmal gegeben.

Im Obersächsischen (Altenburg, Eisleben, Querfurt, Zeitz,

---

60 Titelveränderungen: Der krumme Teufel — Der hinkende Teufel — Asmodeus oder der krumme Teufel — Asmodeus oder der lahme Teufel.

Erfurt) in den Jahren 1796—98 von der Gesellschaft des Franz Huber.

In Heitersheim (Amtsbezirk Staufen im Breisgau) im Jahre 1765 im Carneval von der jungen Schauspieler-Gesellschaft des Felix Berner. („Dieses war die erste Opera, so Herr Berner vor dem Grafen und Commandeur von Heitersheim aufführte.") [61]

Obgleich Kurz mit Haydn's Musik zufrieden war, so hat er ihn glücklicherweise doch nicht weiterhin beschäftigt. Was wäre auch aus Haydn geworden, wenn er sich — ein zweiter Wenzel Müller — der Lokalposse zugewendet hätte!

Gleich dem Faust wurde auch Le diable boiteux immer wieder von Zeit zu Zeit von den Theaterdichtern als dankbarer Stoff neu bearbeitet. Noch im Jahre 1839 wurde in Wien „Asmodeus der hinkende Teufel, oder: die Promenade durch drei Jahrhunderte" als Original-Posse von Karl Haffner im Theater an der Wien gegeben (Nestroy als Asmodeus). In demselben Jahre wurde im Kärnthnerthor-Theater „Der hinkende Teufel" auch als pantomimisches Ballet in drei Acten von Coralli und Gurgy, Musik von Casimir Gide und Anderen, 27 mal aufgeführt. Dieses Ballet hatte zuvor in Paris Furore gemacht durch die Mitwirkung der gefeierten Fanny Elßler als Florinde. Durch eine artige Verkettung von Umständen tanzte demnach die Tochter des Johann Elßler, langjährigen Copisten und treuen Dieners Haydn's, in demselben Sujet, das dem Meister und Vorgesetzten ihres Vaters als Folie seiner ersten öffentlichen Wirksamkeit gedient hatte.

Michael Haydn scheint unter den Kapellknaben eine hervorragende Stellung eingenommen zu haben. Er war bald im

61 Nachricht von der im Jahre 1758 von Hrn. Felix Berner errichteten jungen Schauspieler-Gesellschaft. Verfaßt von F. X. Garnier. Wien 1786, S. 6. — Die Berner'sche Truppe ging 1787 ein. Elise, die als Sängerin geschätzte Tochter Berner's, geb. 1766, heirathete in Regensburg den Sänger Joh. Nep. Peierl, kam 1787 mit ihrem Manne zum Hof- und Nationaltheater nach München und wurde 1796 zur Hofsängerin ernannt. Nach dem Tode Peierl's heirathete sie den Hofmusikus Franz Lang. (Baier. Musik-Lexikon von F. J. Lipowsky. Artikel: Berner.)

Stande, den Organisten am Dome zu suppliren, versuchte sich frühzeitig im Componiren und hatte unter seinen Mitschülern eine Art Tribunal errichtet, bei dem er präsidirte und über alle auftauchenden Plagiate strenges Urtheil fällte. Schon damals entwickelte sich bei ihm auch die Neigung zu wissenschaftlicher Bildung; er machte schnelle Fortschritte in der lateinischen Sprache und beschäftigte sich fleißig mit der klassischen Literatur, der er durchs ganze Leben zugethan blieb.[62] Ueber das gegenseitige Verhältniß der Brüder Joseph und Michael sind wir sehr dürftig unterrichtet. Nur Dies[63] erzählt, daß sie zuweilen die Eltern in Rohrau besuchten, wo dann der Vater wie ehemals seine Harfe hervorholte, um seine Lieblingslieder mit ihr zu begleiten. Wenn Michael in späteren Jahren in traulicher Gesellschaft bei guter Laune war, gab er wohl einen der uralten Menuetts seines Vaters mit all dessen altmodischen Eigenthümlichkeiten im Vortrage zum Besten, dabei des Verweises nicht vergessend, den ihm eine gutgemeinte Correctur zugezogen hatte. Denn die Söhne, auf ihre Lehrmeister pochend, wußten dieses und jenes auszusetzen, dagegen sich der Vater auf Jenen berief, der ihm in der Jugend die Sache gelehrt habe, „der wäre der Mann gewesen, der hätte es wissen müssen". Keine Partei wollte nachgeben, bis endlich der erhitzte Vater jede weitere Einrede mit dem Machtspruche abschnitt: „Ihr seid's Alle Esel!"[64]

Doch Gesang und Spiel sollten im Elternhause bald verstummen. Des Wagners und nunmehrigen Marktrichters Frau, die Mutter Haydn's, starb am 23. Febr. 1754 (Beil. I, S. 10); sie hatte kurz zuvor ihr 46. Lebensjahr zurückgelegt. Bei der Darstellung von Haydn's Kindheit haben wir sie selbst bei dem Wenigen, was über sie bekannt wurde, als eine brave, tüchtige Hausfrau und liebevolle Mutter kennen gelernt. Das Schicksal ihres ältesten Sohnes stand noch ungelöst vor ihr. Welch un-

---

62 Biogr. Skizzen von Michael Haydn. Salzburg 1808, S. 9.

63 Biogr. Nachrichten, S. 29. Nur läßt Dies auch den Bruder Johann mitwandern, der um jene Zeit das Elternhaus noch gar nicht verlassen hatte.

64 Biogr. Skizzen von Michael Haydn, S. 5. — Dies, Biogr. Nachr., S. 29.

ausſprechliche Mutterfreude hätte sie erfüllt, wenn sie eine Ahnung davon hätte habeu können, daß sie in ihm der Welt jenen Mann gegeben, der das erste Glied jener Kette bildete, auf welche das verflossene Jahrhundert mit Stolz hinweist. Haydn's Vater vermählte sich am 19. Juli 1755 (mit Dispensation von allen drei Aufgeboten) zum zweitenmale. Mit Maria Anna, der Tochter des Inwohners Michael Seeder, erzeugte er fünf Kinder, die aber alle bald nach der Geburt starben. Kaum ein Jahr nach dem Tode des Mathias Haydn heirathete seine zweite Frau den Witwer Franz Bonack, Mitnachbar zu Wildungsmauer bei Petronell. Die weiteren Lebensumstände seiner Stiefmutter blieben Haydn unbekannt, doch gedachte er ihrer in seinem ersten Testamente; §. 52 bestimmt für sie 150 Fl., die für den Fall, „daß sie nicht mehr am Leben sei, ihren vorhandenen Kindern zukommen".

Wir kehren nun zurück ins Michaelerhaus auf dem Kohlmarkt. Bereits haben wir erfahren, daß dort gleichzeitig mit Haydn der Dichter Metastasio wohnte und daß dieser, wohl endlich aufmerksam geworden auf den fleißigen Musiker über ihm im Dachstübchen, ihn zum Clavierlehrer der Tochter seines von ihm hoch geschätzten Freundes Martines bestimmte. Pietro Metastasio wurde im Jahre 1730 von Kaiser Karl VI. zu seinem Hofpoeten ernannt. Er bezog zu Georgi 1735 im 3. Stock des Michaeler Hauses eine aus sechs Zimmern bestehende Wohnung, die er bis zu seinem Tode, 12. April 1782, gemeinschaftlich mit der Familie Martines inne hatte.[65] Metastasio wird in gewisser Beziehung, natürlich nicht nach dem Standpunkt der Jetztzeit, als der Schöpfer des besseren musikalischen Dramas angesehen. Er war als Bühnendichter ungemein beliebt; zahlreiche Componisten, Vinci, Caldara, Predieri, Hasse, Bonno, Fux, Reutter, Wagenseil, Gaßmann, Gluck u. A. setzten seine dramatischen Werke in Musik; seine l'Isola disabitata componirte Haydn im Jahre 1779. Auch Metastasio's Oratorien, Cantaten, Pastorellen, Arien, Canzonetten und Madrigale wurden vielfach benutzt. Daß er als Hofpoet jedes Fest in der kaiserlichen Familie in Versen verherrlichte, versteht sich von selbst. Erzherzog Joseph, nachmaliger Kaiser, sahen wir im Jahre 1748, kaum erst

65 Bestand-Zinsbuch des Michaeler Hauses.

7 Jahre alt, ein Complimento vortragen.[66] Ebenso recitirten und sangen die übrigen kais. Kinder an jedem Geburts- und Namensfeste die Verse Metastasio's vor ihren hohen Eltern. Zu seinen Dramen nahm sich der gefeierte Dichter die antike Tragödie zum Muster und ließ die Handlung aus der psychologischen Darstellung der Charaktere und Leidenschaften sich entwickeln. Seine Poesie, voll Reinheit, Anmuth und Klarheit der Sprache, ist dabei von so hinreißendem Wohllaut, daß sie sich gleichsam im Lesen schon musikalisch wiedergiebt. Aber es fehlt den Dramen die Kraft, starke Leidenschaften darzustellen; sie sind in jeder Lage gleich anstandsvoll, klar und wohlmeinend wie Metastasio selbst. Gluck war einer der ersten, der, seine bisherige Bahn verlassend, Metastasio's Werke trotz ihrer dichterischen Schönheiten nicht geeignet fand, mit ihnen jene Wirkungen hervorzubringen, deren er das musikalische Drama fähig hielt. Er bedurfte Stahl und Erz, um aus ihnen jene Schöpfungen herauszumeißeln, die ihm im Geiste vorschwebten. Daher verband er sich, nachdem er eben noch (1760) Metastasio's Il Trionfo di Clelia für Bologna geschrieben hatte, nunmehr mit dem Dichter Raniero von Calzabigi, der ihm die Opern Orfeo (1762) und Alceste (1767) lieferte. Dem zur Dürftigkeit angewiesenen Haydn mußte Metastasio's Auftreten gewaltig imponiren; während seine Persönlichkeit an und für sich Ehrfurcht einflößte, war ganz besonders der Ausdruck seines vollen, lebenswarmen Antlitzes, sein heller, freier und wohlwollender Blick für ihn einnehmend. Bei Betrachtung seines von Joh. Steiner gemalten Porträts, gestochen von Heath, wird man Burney, der ihn im Jahre 1772 besuchte, gerne beistimmen, wenn er sagt: „Für sein Alter (Metastasio zählte damals 74 Jahre)[67] ist er der schönste Mann, den ich kenne; seine Mienen verrathen Genie, Güte des Herzens, Redlichkeit, Milde und Sittlichkeit. Sein Antlitz war so angenehm und betrachtenswürdig, daß ich meine Augen nicht davon abwenden konnte."[68] Zur Zeit da ihn

---

66 Vergl. S. 81, Anmerkung 3.

67 Pietro Trapassi, genannt Metastasio, wurde zu Rom am 3. Jan. 1698 geboren.

68 Burney's Tagebuch seiner mus. Reisen. (Deutsche Uebersetzung. Hamburg 1773. II, S. 218.

Haydn kennen lernte, war Metastasio ein starker Funfziger. Gefeiert vom Hofe und von den ausgezeichnetsten Männern der ersten Kreise, lebte er dennoch sehr eingezogen. Die unruhigen Förmlichkeiten des Hoflebens, die lärmende Pracht, die dort herrscht, sagten seinem innersten Wesen wenig zu. Er gestand selbst, daß er zum Hofmann nicht tauge;[69] er schlug auch jeden Titel, jede sonstige Ehrenbezeigung aus und wollte dem Kaiser eben nur als Metastasio dienen. Die Pflege seiner Muse und Ruhe ging ihm über Alles. „Sein ganzes Leben ist eben so sanft dahinfließend als seine Schriften", schreibt Burney.[70] „Seine häusliche Ordnung geht pünktlich nach Uhr und Glockenschlag, wovon er nicht abweicht. Seit den letzten dreißig Jahren hat er nicht außer dem Hause gegessen; er läßt sich sehr schwer sprechen und ist so wenig für neue Personen als für neue Dinge." Von dieser Pünktlichkeit in der Hausordnung hat ihm Haydn Manches abgesehen; im Punkte des Fleißes jedoch war er das grade Gegentheil von Metastasio, denn dieser setzte die Feder nur an, wenn er durchaus mußte. Bei diesem längeren Zusammenleben unter Einem Dache befremdet es einigermaßen, daß Haydn, das dankbarste Gemüth, nie und nirgends seiner Stellung Metastasio gegenüber eingehender gedenkt; ebenso wird er von all den genannten Biographen mit wenigen Worten abgethan.[71] Und doch wäre es dem einflußreichen Dichter ein Leichtes gewesen, die Lage des armen fleißigen Musikers zu verbessern; doch dieser blieb nach wie vor auf Unterrichtgeben und auf seine armselige Dachkammer ohne Ofen angewiesen. Ein Umstand muß dabei berücksichtigt werden: Metastasio verfiel seit dem Jahre 1745 in eine tiefe Melancholie, welche auch auf seine Arbeiten einen erdrückenden Einfluß ausübte; inwiefern dieser Geisteszustand auch auf seinen Umgang in den 50er Jahren hemmend wirkte, muß dahin gestellt bleiben.[72]

---

69 v. Karajan, Aus Metastasio's Hofleben. Wien 1861.

70 Burney's Tagebuch, II, S. 168.

71 Dies (S. 36) sagt: „Haydn wurde mit Metastasio bekannt, der ihm manchen nützlichen Wink gab, und in dessen Hause er schnell die italienische Sprache erlernte."

72 Ueber Metastasio siehe ferner: Metastasio, eine Skizze von Jos. v. Retzer. Wien 1782. — Dr. Const. v. Wurzbach's Biogr. Lexikon. Artikel

Einen Theil seiner Wohnung hatte Metastasio, wie oben erwähnt, an die ihm eng befreundete Familie Martines abgegeben. Der von spanischen Eltern abstammende Neapolitaner Nicolò de Martines, Gentiluômo oder Ceremonienmeister bei der apostolischen Nunciatur, hatte zwei Töchter, deren Erziehung sich Metastasio sehr angelegen sein ließ. Selbst musikalisch gebildet, denn Metastasio componirte [73], spielte Clavier und sang auch (come un serafino, wie er sich scherzend äußerte), mußte es ihn um so mehr freuen, namentlich in der älteren Tochter seines Freundes Talent für Wissenschaft und Kunst überhaupt und insbesondere für Musik zu entdecken.

Marianne (eigentlich Anna Katharina) von Martines, geboren zu Wien am 4. Mai 1744 [74], wurde der erklärte Liebling Metastasio's, der ihre Ausbildung leitete und mit Stolz auf seinen Zögling blickte. [75] Nebst dem Clavierunterricht bei Haydn gab ihr der Dichter die erste Unterweisung, seine Lieder in Musik zu setzen. Sie wurde dann in der Composition von Hasse, und im Gesang von Porpora unterrichtet, bei welcher Gelegenheit Haydn am Clavier begleitete. Marianne machte große Fortschritte in der Musik, und als im Jahre 1761 von dem 17jährigen Mädchen eine Messe von ihrer Composition in der Hofpfarrkirche St. Michael aufgeführt wurde, bewunderten alle Kunstverständigen deren Vortrefflichkeit. (Wiener Diarium, Nr. 78). Burney, der sie zehn Jahre später hörte, ist vollen Lobes über ihren Gesang und über ihr Spiel. Auch Hasse versicherte Burney, sie sänge mit großem Ausdruck, spiele sehr nett und habe den Contrapunkt vollkommen inne. Metastasio meinte, daß ihre Art zu singen sonst nirgends mehr angetroffen werde, da solche den heutigen Sängern zu viel Mühe und Geduld

---

Metastasio. — Vita dell' Abate Pietro Metastasio scritta dall' avvocato Carlo Cristini. (Opere del Sig. Ab. Met. Nizza 1785, vol. I.) — Memoirs of the life and writings of the Ab. M. by Chs. Burney. London 1796. — Hiller, über Metastasio und seine Werke. Leipzig 1786.

73 Es erschienen von ihm bei G. Cappi in Wien: 36 Canoni a Sole tre Voci (in 3 Heften).

74 Pfarr-Register bei St. Michael.

75 „Metastasio avea in costume per distinguere i più illustri forestieri di pregar la signora Marianna a cantar loro sul clavicembalo qualche sua arietta." (Opere del Sig. Ab. Met. vol. I. p. CCVI.)

kosten würde.[76] Die Kaiserin Maria Theresia ließ Marianne häufig zu sich rufen und erfreute sich an ihrem Kunsttalente. Die Accademia de' Filarmonici zu Bologna ernannte sie im Jahre 1773 zu ihrem Ehrenmitgliede und lobte die Zierlichkeit, das Genie, den Adel des Ausdrucks und die erstaunliche Präcision ihrer Composition.[77] (Wiener Diarium, Nr. 62). Die Wiener Tonkünstler-Societät führte im Jahre 1782 ihr Oratorium „Isacco" (Text von Metastasio) auf und zahlreiche Compositionen jeder Art, zum Theil in ihrer eigenen Handschrift erhalten auf der kais. Hofbibliothek und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien, zeugen von ihrem Fleiß und einem angenehmen Talente. Der Sänger Kelly war in den 80er Jahren bei ihr eingeführt und hebt es hervor, daß sie, obgleich vorgerückt an Jahren (sie zählte jedoch damals erst 40 Jahre) die Lebhaftigkeit und Heiterkeit der Jugend bewahrt und sehr einnehmend im Umgang gewesen sei. Kelly hörte sie auch häufig mit Mozart, der ihre musikalischen Abende besuchte und ihr sehr zugethan war, vierhändige Compositionen spielen.[78] Im Testament Metastasio's reichlich bedacht, konnte sie ein sorgenfreies Leben führen und ihr Haus wird dann auch in dem letzten Jahrzehnt ihres Lebens unter jenen genannt, die regelmäßige musikalische Gesellschaften und Productionen veranstalteten. Marianne starb am 13. Dec. 1812, zwei Tage nach dem Tode ihrer, um drei Jahre jüngeren Schwester Antonie.[79]

76 So sagte auch Hasse zu Burney, er sei mit Metastasio der Meinung, daß die gute Schule fürs Singen verloren gegangen sei und daß seit den Zeiten des Pistocchi, Bernacchi und Porpora keine großen Schüler mehr gezogen würden. Burney's Tagebuch, II, S. 227.

77 Dagegen sagt Karoline Pichler von Marianne wie auch von der blinden Paradies (geb. 1759), die einzigen Künstlerinnen, die sich zu ihrer Zeit mit musik. Composition beschäftigten: Beide leisteten Artiges, aber es erhob sich nicht über — ja kaum an das Mittelmäßige. (Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Wien 1844. II, S. 96.

78 Reminiscences of Michael Kelly. London 1826, vol. I, p. 252. Die falsche Namensangabe (Martini statt Martines) ist dort zu berichtigen.

79 Eine ausführl. Biographie giebt A. Schmid in der Wiener Allg. M. Zeitung, 1846, Nr. 128 und 129. Dort sind auch die fabelhaften Erzählungen widerlegt, die Fétis in seiner Biographie universelle des Musiciens aufgenommen hat.

Haydn scheint Marianne, die damals ins zehnte Lebensalter trat, wohl nur die erste Anleitung im Clavierspiel ertheilt zu haben. Der Unterricht soll drei Jahre gedauert haben und Haydn genoß in dieser Zeit für seine Mühe freie Kost. [80] Daß er an Metastasio's Tafel gesessen, wie Fröhlich behauptet [81], ist wohl kaum anzunehmen, da der Dichter jeden Zwang in seinem Hauswesen scheute. Indem aber Metastasio ohne Zweifel den Unterricht überwacht haben wird, konnte es nicht an häufiger Berührung mit dem erfahrenen Dichter fehlen. Haydn war geradezu angewiesen, sich die italienische Sprache anzueignen und wird gewiß so Manches, namentlich in Anwendung des richtigen musikalischen Ausdrucks gewonnen haben, wie dies später auch Salieri zugute kam. [82]

Indem Haydn in der Singstunde Marianne am Clavier begleitete, lernte er den damals bereits siebzigjährigen italienischen Gesanglehrer und Componisten Porpora kennen und wurde mit der ausgezeichneten italienischen Gesangmethode desselben vertraut. [83]

Nicolò Porpora, von den Italienern der Patriarch der Melodie genannt, war im Jahre 1685 zu Neapel geboren und ging aus der ruhmeswürdigen neapolitanischen Schule des Alessandro Scarlatti hervor. Hochgeschätzt als Gesangslehrer gründete er zu Florenz jene berühmte Schule, der die weltbekannten Castraten Farinelli (Carlo Broschi), Gaetano Caffarelli (Majorano), Felice Salimbeni, Antonio Porporino (Hubert) angehörten. Auch die Sängerinnen Benedetta Emilia Agricola (Molteni) und Regina Mingotti waren Porpora's

---

80 Griesinger, Biogr. Notizen, S. 13. Carpani, Le Haydine, p. 86.

81 Allg. Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, herausg. von J. S. Ersch und J. G. Gruber. Section II, 3. Th., 1828. Der Artikel Haydn ist von Fröhlich.

82 Ig. Edler von Mosel, Ueber das Leben und die Werke des A. Salieri. Wien 1827. S. 62.

83 Nach Griesinger (S. 13) lernte ihn Haydn bei Metastasio kennen. Nach Dies (S. 35) umgeht Haydn förmlich die Frage, indem er sagt: „Ich gerieth in die Bekanntschaft des bekannten Kapellmeisters Porpora, dessen Unterricht häufig gesucht wurde; der aber, vielleicht wegen Alters, einen jungen Gehülfen suchte und solchen in meiner Person fand." (Vergl. auch Haydn's eigene Lebensskizze.)

Schülerinnen. Theoretischen Unterricht hatte er u. A. Hasse ertheilt, der dann zu Scarlatti überging. Porpora's Lebensgang ist uns nur sehr lückenhaft erhalten. Einige Jahre soll er als Kapellmeister am Conservatorium dei Incurabili zu Venedig gewirkt haben. Im Jahre 1733 wurde er als Componist und Leiter für die italienische Oper im Theater zu Lincoln's-Inn-Fields nach London engagirt. [84] Im Jahre 1748 erfolgte seine Berufung nach Dresden als Singmeister der Kurprinzessin Marie Antonie nebst gleichzeitiger Ernennung zum Kapellmeister. Sein ehemaliger Schüler, der nunmehrige Oberkapellmeister Hasse, mochte wohl in Porpora einen Rivalen fürchten und wußte es trotz der Gunst seiner hohen Gönnerin durchzusetzen, daß sein einstiger Lehrer gegen Ende des Jahres 1751 mit lebenslänglicher Pension seiner Stelle entsetzt wurde und bald darauf Dresden verließ. [85] Porpora hatte Wien im Jahre 1724 mit seinem Schüler Farinelli besucht; sein zweiter Aufenthalt fällt in die Jahre 1753—57. Den Rest seines Lebens brachte er mit Unterrichtgeben in Neapel zu, wo er in großer Dürftigkeit im Jahre 1766 (nach A. 1767) verschied. Als Tonsetzer war Porpora sehr fruchtbar, doch steht er hier auf minder hoher Stufe; bei allen sonstigen Vorzügen empfindet man in seinen Werken einen Mangel an Erfindungskraft und eine nicht zu verkennende Magerkeit in der Instrumentation. Er schrieb eine große Anzahl verschiedener Werke, Opern, Oratorien [86], Messen, Cantaten, Motetten, Gesangs-Duetten (6 Duetti latini erschienen lateinisch und deutsch bei Breitkopf & Härtel), Soli und Sol-

84 Es war dies eine zweite ital. Oper, die man eigens gegründet hatte, um Händel, mit dem man sich überworfen hatte, Opposition zu machen. (G. F. Händel, von Fr. Chrysander. Leipzig 1860, II, S. 326.)

85 Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen. Dresden 1862, I, S. 251.

86 Kaiser Karl VI. fand Porpora's Stil capriciös und schwülstig und zog Hasse vor, bei dem er einst auch ein Oratorium bestellte. Hasse aber betraute Porpora damit, ihn jedoch bittend, sich in seinen Gesangsfiorituren zu mäßigen. Porpora hielt sich in Schranken bis zur Schlußfuge, in der er sich weidlich entschädigte, indem er dem Motiv vier Trillernoten gab, die, von den verschiedenen Stimmen wiederholt, eine wahre Trillerkette bildeten. Selbst der sonst so ernste Kaiser brach dabei in lautes Lachen aus. (F. S. Kandler, Cenni storico-critici etc. di Hasse. Venezia 1820, p. 30.)

feggien, 6 Trios für 2 Violinen und Baß (in London unter dem Titel Sei Sinfonie di Camera erschienen), 12 Sonaten für Violine und Baß (oder Clavier und Violoncell) und einige Clavierstücke (neu erschienen bei Breitkopf & Härtel und bei Senff in Leipzig). In Wien kamen zur Aufführung die Opern Arianna e Teseo (1714), Temistocle (1718), die Serenade Angelica (1720) und das Oratorium Il Gedeone (1737).[87] Wie wir gesehen haben, wurden in den 50er Jahren zur Zeit seiner Anwesenheit in Wien noch zwei große Chöre von Porpora aufgeführt. Auch erschienen in derselben Zeit, von G. Nicolai sehr schön in Kupfer gestochen, die eben erwähnten, der sächs. Prinzessin Marie Antonie Walburga gewidmeten 12 Sonaten, die der Buchhändler Bernardi in einem ausführlichen Avertissement im Wien. Diar. (1755, Nr. 7) anzeigte.[88] Obwohl nun

---

87 v. Köchel, Joh. Jos. Fux. — Die kais. Hofbibliothek in Wien erhielt aus Kiesewetter's Sammlung in Porpora's Handschrift ein Beatus vir (a 5 voc. c. V. V. e B.); Duetti latini sopra la Passione di Gesu Christo (a 4 v. c. str.). Das Musikvereins-Archiv besitzt, ebenfalls im Autograph, ein Alma redemptoris D-dur $^6/_8$ per voce sola con str. (1731); ferner das Musikarchiv der ital. Kirche (Minoriten) ein Te Deum, comp. in Wien auf die Feier der Schlacht bei Kollin (18. Juni 1757).

88 Sonate XII di Violino, e Basso. Vienna 1754. Was Porpora mit diesem Werk bezweckte, hat er in der ital. Dedication ausgesprochen, die der Anzeige im Wien. Diar. als Vorlage diente. Dieser Vorbericht an die Liebhaber der Musik sagt darüber: „Es scheinet als hätte dieser große Meister darauf gesehen, daß seine künstlichen Vorbilder gleichsam zu einem überzeugenden Ausspruch dienen möchten, um endlich einmal die verständigste seit langer Zeit über den Vorzug der alten und neuen, der Ital. und Franz. Music streitende Völker in Ruhe zu setzen. Dann in denen ersten mit gedoppelten Strichen, und allerley Gattungen deren so-genannten Fugen, geschriebenen sechs Sonaten, besonders aber in jener, die nach deren dreyen griechischen Arten, der Dyathonischen, Enharmonischen und Chromatischen eingerichtet worden, können bey der genauesten Befolgung deren von denen alten Meistervättern vorgeschriebenen Reguln dennoch auch die eifrigsten Anhänger deren neuen Sätzen ihr Vergnügen finden: So wie im Gegentheil von denen glücklichen und reitzenden Einfällen, aus welchen die 6 letztere Sonaten bestehen, und in der darinnen befindlichen wol getroffenen Vermischung des auserlösensten Italiänisch- und Französischen Geschmacks sich wahrscheinlich hoffen läßt, daß die wachsamsten Bewährer des erstgedachten Altertums nicht im geringsten über einige Verachtung ihrer ehrwürdigen Gesätze sich werden zu beklagen haben. Folgsam werden diese entscheidende Muster, da ohne dem alle Men-

Porpora in seinen 6 Trios bewies, daß der Instrumentalsatz nicht sein eigentliches Feld sei, so zeigte er doch nach dieser Zeit in seinen 12 Sonaten, daß er die berühmten Corelli'schen Sonaten mit Fleiß studirt hatte. Dieselben bieten im Hinblick auf die früher erschienenen Compositionen ähnlicher Art [89] in mannigfacher Hinsicht eine interessante Studie und es ist wohl kein Zweifel, daß Haydn, der gerade in der Zeit ihres Erscheinens bei Porpora studirte, dieser Arbeit seines Meisters seine volle Aufmerksamkeit zuwendete.

Das Verhältniß der beiden Männer Porpora und Metastasio muß ein sehr intimes, auf gegenseitige Achtung gegründetes gewesen sein. Porpora huldigte dem Dichter, indem er folgende Werke von ihm in Musik setzte: die Oper Siface (aufgeführt im Jahre 1726 in Venedig); die Oratorien Il Giuseppe riconosciuto — I Pellegrini al sepolcro di nostro Salvatore — Sant' Elena al Calvario (sämmtlich in Dresden componirt); 12 Cantaten (1735 zuerst in London, dann in Neapel erschienen). Letztere wurden wegen der Ausbildung des Recitativs, wegen musterhafter und klassischer Bearbeitung und wegen des schönen, edlen und einfachen Gesanges hoch geschätzt.

Haydn wurde für seine Bemühung als Clavierbegleiter dadurch entschädigt, daß ihm Porpora in der Lehre der Composition nachhalf. Haydn fühlte sicherlich längst schon, daß er sich ohne gründliche Anleitung nur dilettantisch forthelfen konnte. Nun war ihm auf einmal geholfen und obendrein wußte er sich in den Händen eines Mannes, der als einer der tüchtigsten Lehrer anerkannt war. Daß er diesen Vortheil dankbar zu schätzen wußte, bezeugen seine eigenen Worte, welche die früher erwähnte Aeußerung ergänzen: „Ich schriebe fleißig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte von dem be-

---

schen (sie mögen Liebhaber der Music seyn oder nicht) in dem Vorzug des Guten zusammen treffen, ausbündig erweisen, daß unter denen Händen eines erfahrenen Künstlers die Richtigkeit und die Lust sich gar wol verbünden mögen."

89 Eine eingehende Studie über die Entwickelung der Instrumentalcomposition mit besonderer Rücksicht auf Violinsatz und Violinspiel bietet das Werk: Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalcomp. von J. W. v. Wasielewski. Bonn 1874.

rühmten Herrn Porpora (so dazumal in Wien ware) die ächten Fundamente der setzkunst zu erlehrnen." (Selbstbiogr., Beil. I.) Die Schale, in der ihm diese Labung gereicht wurde, war übrigens rauh genug; Haydn konnte sie immerhin als einen Prüffstein seiner Demuth betrachten, denn der heftige Lehrer ließ ihn sein ganzes Uebergewicht fühlen. Bèstia, Asino, Birbànte, Coglióne und ähnliche Scheltworte wechselten mit Rippenstößen; Porpora fand es sogar angemessen, daß ihm Haydn durch volle drei Monate (so lange soll dies Verhältniß gedauert haben) förmliche Bedientendienste leistete. Aber gleich Sebastian Bach, der unverdrossen zu Fuß von Lüneburg nach Hamburg wanderte und Calcantendienste versah, um das treffliche Orgelspiel Reinken's zu studiren, ertrug auch Haydn willig jede Erniedrigung, „denn (sagte Haydn) ich profitirte bei Porpora im Gesang, in der Composition und in der italienischen Sprache sehr viel." [90] Nichtsdestoweniger bot der Verkehr mit Porpora und Metastasio eine gefährliche Klippe, indem Haydn der Gefahr ausgesetzt war, ins Fahrwasser der italienischen Schule zu gerathen; doch bewahrte ihn ein guter Genius davor, seiner eigenen Natur untreu zu werden. Er schrieb wohl später eine Anzahl italienischer Opern, die er sogar an Werth den gleichzeitigen Operncomponisten nicht nachstellte, doch hätten diese seinen Namen wohl schwerlich dauernd verewigt. Gleichwohl hat ihm die Einsicht in das Wesen der italienischen Manier nicht geschadet; er nahm sich, gleich Mozart, das Beste heraus und blieb dabei gut deutsch.

Porpora unterrichtete auch des venezianischen Botschafters Geliebte, die schöne, für Musik schwärmende Wilhelmine. Auch hier wurde Haydn von seinem Meister als Begleiter in der Singstunde verwendet. Pietro Correr, der vom März 1753 bis Mai 1757 in Wien seine Regierung vertrat [91], hielt sich im Sommer im Bade Mannersdorf auf und nahm dahin auch seine Geliebte und deren Gesanglehrer sammt Haydn mit. Der Bot-

---

90 Griesinger, S. 14. — Dies, S. 36.

91 Dispacci di Germania (k. k. Staatsarchiv). Die feierliche Auffahrt des Botschafters am 24. März 1754 beschreibt das Wien. Diar. Nr. 25. Seine Abschiedsaudienz hatte derselbe am 4. Juni 1757. (Wien. Diar. Nr. 45.)

schafter spielte sich gerne auf den kunstverständigen Liebhaber hinaus und gab auch im Badeort musikalische Soiréen. Eine solche beschreibt Dittersdorf.[92] Es waren der Prinz von Hildburghausen, die Sängerin Mad. Vittoria Tramontani-Tesi und der kais. Hofcompositor Bonno zum Diner geladen. Um 6 Uhr war Concert, das mit einer Symphonie begann, durch die Musikkapelle des Prinzen aufgeführt, wobei wegen Unpäßlichkeit des Concertmeisters Trani Dittersdorf an der Spitze der Violinen stand. Die Gemahlin (?) des Botschafters sang eine Arie, Bonno saß am Clavier und Dittersdorf leitete abermals das Orchester und spielte dann auch ein Violinconcert. Der Herr des Hauses lobte ihn bei dem Prinzen, zugleich versichernd, er müsse dies am besten verstehen, da er selbst, obwohl Dilettant, doch ein Professore di Violino wäre. Dittersdorf aber, der seine Unwissenheit rasch durchschaute, wußte ihn auf eine listige Art zu foppen und gestand später dem Prinzen, der Botschafter habe sich als ein leerer Windbeutel erwiesen, der nicht eine Note kenne und seinen Nachbarn seine erlogenen Kenntnisse aufdringen wollte.

Mannersdorf, ein Marktflecken mit Schloß, an der ungarischen Grenze und unweit Bruck an der Leitha gelegen, war in der Mitte des vorigen Jahrhunderts das Ischl der haute volée. Der Ort lehnt sich an das Leithagebirge an, dessen leicht zugängliche Anhöhen mit reichem Laubholz bewachsen sind. Der Besucher findet hier zahlreiche Alleen und Ruheplätze und überblickt die vor ihm ausgebreiteten Ebenen auf der Wiener Seite bis Mähren und auf der entgegengesetzten Seite tief nach Ungarn hinein. Mitten im Walde, eine Viertelstunde vom Orte entfernt, liegt die berühmte sogenannte Karmeliterwüste. Das dortige Laubwerk ist ein Lieblingsaufenthalt der Nachtigallen. Der Ort war schon im 14. Jahrhundert durch seine Heilquellen berühmt; zu Haydn's Zeit wurden die Gäste von Wien aus umsonst mittelst Wagen dahin befördert. Noch im Jahre 1783 erschien eine Broschüre, welche den Werth des Bades preist[93], doch kaum zehn Jahre später heißt es: „Das hiesige Gesundbad

92 Karl v. Dittersdorf's Lebensbeschreibung. Leipzig 1801, S. 79.

93 Abhandlung von den heilsamsten Kräften und Wirkungen, dann Gebrauch des Mannersdorfer Bades, von J. M. Schosulan. Wien 1783.

wird wenig mehr besucht; jetzt macht den Ort merkwürdig die hier befindliche Fabrik in Leonischen Waaren.“ [94] Und diese Fabrik besteht noch heutzutage, obwohl der schöne und ansehnliche Ort wiederholt vom Feuer fast verzehrt wurde; das Heilwasser aber dient nun zum Trieb der Fabrik. Der kaiserliche Hof besuchte Mannersdorf häufig: der Kaiser Franz I. belustigte sich mit der Hirschjagd, die Kaiserin Maria Theresia gebrauchte das Bad und besuchte ihre geistreiche Erzieherin und Freundin, die verwitwete Obristhofmeisterin Gräfin Karoline Fuchs auf ihrer dortigen Besitzung, dieselbe Gräfin, welcher die dankbare Monarchin eine Ruhestätte an ihrer Seite in der Kapuzinergruft zu Wien bestimmte. Auch der kleine Kronprinz, nachmalige Kaiser Joseph, und die übrigen Kinder begleiteten die Mutter zuweilen nach Mannersdorf, wo auf mäßiger Anhöhe mitten unter Reben sich eine Spitzsäule mit Inschrift erhebt und noch heute den Tag in Erinnerung hält, wo die Landesfürstin sich im Jahre 1743 mit Jung und Alt bei der Weinlese unterhielt. Im Jahre 1737 hatten, wie früher erwähnt, die deutschen Schauspieler vom Stadttheater zu Wien hier zum erstenmale die Ehre, vor der kais. Familie zu spielen, was dann noch öfter geschah. Diese Auszeichnung hatten die Schauspieler zunächst den Komikern Kurz und Prehauser zu danken, durch die der Hof, der seine Theilnahme bisher nur der ital. Oper und dem franz. Schauspiel zugewendet hatte, nun auch auf die Deutschen aufmerksam wurde.

Der Weg von Wien nach Mannersdorf wird gegenwärtig bedeutend abgekürzt durch die nach Ungarn führende Eisenbahn. Man verläßt dieselbe auf der Station Götzendorf und schlägt den Fußweg durch die Felder in grader Richtung auf Mannersdorf ein. Wer dazu einen sonnigen und obendrein sonntagstillen Sommermorgen erwählt, wird den Gang gewiß nicht bereuen: ringsum reiche Saaten, vor sich das Leithagebirge und dorten, wo das Gehölz am einladendsten winkt, der Ort selbst mit Schloß und Pfarrkirche amphitheatralisch aufgebaut und gehoben von dem üppig grünen Hintergrund. Nun überschreitet man

94 Ig. de Luca, Geogr. Handbuch von den öst. Staaten. 1791, I, S. 272. Ausführliches über Mannersdorf findet man in Adolf Schmidl's Wiens Umgebungen auf 20 Stunden im Umkreis. Wien 1838, II, S. 471.

den Leithafluß, der unweit des Ortes, von Steiermark kommend, den Weg nach Bruck und weiterhin nach Rohrau einschlägt. Immer reicher zeigt sich die Fruchtbarkeit des Bodens, die Aehren sinken unter der eigenen Last; nach links und rechts nur lachende Felder, zur Linken nach der Brucker Gegend, zur Rechten nach der Seite, wo Eisenstadt liegt, sich ausbreitend. Feierliche, heilige Stille ringsum! Doch nein — schon sind wir dem Orte näher, die Glocken mahnen zum Gebete und der Gesang der Vögel, der uns schon von fern bewillkommte, wird immer lauter und vielstimmiger. Von der Anhöhe herab tönt der süße Schall der Nachtigall; ganze Schwärme brechen aus dem Laubwerk hervor, umkreisen den Ort und die Gärten und kehren wieder zurück zur grünen Wohnung. Nun sind wir angelangt und überblicken das weite Terrain, das wir soeben durchschritten und träumen uns in vergangene Zeiten zurück, wo in diesem Orte ein reges, buntes Treiben herrschte, wo glänzende Carrossen kamen und gingen, betreßte Diener ihren Herrschaften folgten und wirkliche und eingebildete Kranke sich in der Nähe des Heilbades wohler fühlten. Dies Alles ist nun vorbei: die Gassen gleichen denen jeden gewöhnlichen Ortes; die Spaziergänge zu der mit Reben bepflanzten Anhöhe und zu dem sich anschließenden Hain sind verödet und theilweise verwachsen und eingegangen. Arbeit ist nun das Losungswort; der Bauer ist jetzt der alleinige Herr. Die neuen Häuser sehen uns fremd an, das Leben im Fabrikgebäude ist nur mehr der Schatten von ehedem und das Heilwasser, das die Räder treibt, predigt leise von der Wetterwendigkeit der Menschen; wohin der Blick sich wendet, wird er an die Vergänglichkeit irdischen Glanzes gemahnt.

Haydn mochte der Ort ungewöhnlich anmuthen; lag er doch nicht ferne von seinem Geburtsorte und konnte doch derselbe Fluß, dessen Lauf er sinnend folgte, seine Grüße dem Vaterhause zuführen. Der Eindruck, den die Natur ihm bot, war gewiß ein bleibender. Hier wie später in Weinzirl, Esterház und Eisenstadt umfingen ihn die gesunden, stillen Reize lieblicher Ländlichkeit und drückten seinen Schöpfungen jenen liebenswürdigen, heiteren, kindlich unbefangenen Charakter auf, der sie uns so unnachahmlich erscheinen läßt. Gleich der Biene sog er Nahrung aus Blumen und Blüthen und gab sie im Schaffen zu duftenden Garben gebunden der Mit- und Nachwelt wieder.

Für seine Clavierbegleitung bei der Dame des Botschafters erhielt Haydn monatlich 6 Ducaten und hatte nebstdem die Kost an der Officierstafel frei. Er fand aber auch Gelegenheit, sich bemerkbar zu machen, da er mitunter in den Soiréen des Prinzen von Hildburghausen am Clavier begleitete und mit Bonno, Wagenseil, Gluck und sonstigen anwesenden Musikern näher bekannt wurde. Gluck, der nun beim kais. Hoftheater als Kapellmeister angestellt war, soll Haydn öfter zugeredet haben, nach Italien zu reisen, um seine Ausbildung zu vollenden. Ueber ein annäherndes Verhältniß der beiden Männer ist nichts bekannt, doch muß Gluck den um vieles jüngern Haydn werthgeschätzt haben, da, wie Burney erzählt [95], in den musikalischen Abenden in Gluck's Wohnhaus auf dem Rennweg (Vorstadt Landstraße) auch Haydn'sche Quartette zur Aufführung kamen. Burney hörte solche im Jahre 1772 ausgeführt von Starzer, Ordonez, Graf Brühl und Weigl (Vater des nachmaligen Componisten der „Schweizerfamilie").

Von Mannersdorf zurückgekehrt, lag Haydn mit verdoppeltem Eifer seinen Studien ob und suchte sich demgemäß nach und nach die bis dahin erschienenen Lehrmethoden anzuschaffen. In seinem Nachlaß fand sich noch ein Theil vorräthig, den auch das Inventar aufzählt und der nun im fürstl. Musik-Archiv zu Eisenstadt aufbewahrt wird. Das Verzeichniß dieser Sammlung ist in der Beilage IV zusammengestellt. Rechnet man noch dazu einige andere, in jener Zeit oder bald darauf erschienene Studienwerke, z. B. Jos. Riepel's Anfangsgründe der musikalischen Setzkunst (Augsburg 1752), Em. Bach's „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", 2. Theil (1762), Marpurg's „Abhandlung von der Fuge" (1753, 2. und 3. Theil 1757 und 1758) [96], Marpurg's „Anleitung zur Singcomposition" (1758)

---

95 Burney, The present state of music in Germany etc. London 1773, I, p. 290.

96 In neuer Auflage erschienen, bearbeitet von Simon Sechter. Wien, C. A. Spina (Schreiber).

und dessen „Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst insbesondere" (1763) u. s. w., so hat man eine Uebersicht der Hülfsmittel, die Haydn zu Gebote standen bis zum Eintritt ins Mannesalter. Kirnberger's Hauptwerke erschienen sämmtlich in den 70er und 80er Jahren und auch ihnen widmete Haydn die nöthige Aufmerksamkeit. Nach Dies (S. 39) nannte sie Haydn „gründlich streng verfaßte Werke; aber zu ängstlich, zu drückend, zu viele unendlich kleine Fesseln für einen freyen Geist". Ob Haydn dem zwischen Kirnberger und Marpurg mit Heftigkeit geführten Streit über verschiedene Grundsätze der musikalischen Theorie die gleiche Aufmerksamkeit schenkte, steht zu bezweifeln, denn Haydn war kein Freund vom Streiten und wird am liebsten dem Ausspruch beigepflichtet haben, daß beide Männer in der Geschichte der Musik mit Ehren zu nennen sind.

Besonders hoch hielt Haydn den Gradus ad Parnassum von Fux; er rühmte das Buch noch im hohen Alter als klassisch. Das Werk ist bekanntlich in Fragen und Antworten abgefaßt und in zwei Theile abgetheilt, einen theoretischen und praktischen. Ursprünglich lateinisch geschrieben, erlebte es zahlreiche Uebersetzungen. Das vorliegende Exemplar benutzte Haydn zum eigenen Studium und später auch beim Unterricht seiner Schüler, da er auf Kirnberger hinweist (Kirnberger negavit; bene contra Ph. Kirnb.). Auch auf Regeln früherer und gleichzeitiger Componisten, Reutter mit inbegriffen, wird der Schüler aufmerksam gemacht (NB. et hunc usurpabant veteres, etiam G. Reutter). Druckfehler in Schrift und Noten sind von Haydn verbessert und die angegebenen Errata an Ort und Stelle berichtigt; häufig ist die Bezifferung ausgeführt und der Rand mit Anmerkungen (bene-melius, male, nihil valent etc.) angefüllt. Zuweilen trifft man ein einzeln stehendes NB, als habe sich Haydn die Stelle zur Nachfrage angemerkt; manche Stellen, ursprünglich mit blasser Tinte oder nur mit Bleistift angegeben, sind von Haydn nachgefahren, um sie kenntlicher zu machen. „Mit unermüdeter Anstrengung", sagt Griesinger (S. 10), „suchte sich Haydn Fuxens Theorie verständlich zu machen; er ging seine ganze Schule praktisch durch, er arbeitete die Aufgaben aus, ließ sie einige Wochen liegen, übersah sie alsdann wieder und feilte so lange daran, bis er es getroffen zu haben glaubte." Dies dagegen (S. 39) sagt über den Eindruck, den

das Fux'sche Lehrbuch auf Haydn machte: „Er fand nichts darin, was seinem Wissen mehreren Umfang hätte geben können; doch gefiel ihm die Methode oder Lehrart und er bediente sich derselben bei seinen damaligen Schülern." Eine angefangene Excerptarbeit ist noch vorhanden; das Heft wurde in Esterház im Jahre 1789 wahrscheinlich nach Haydn's Handschrift copirt und ist mit F. C. Magnus unterzeichnet. Es führt den Titel: „Elementarbuch der verschiedenen Gattungen des Contrapuncts. Aus dem größeren Werke des Kapellmeister Fux von Joseph Hayden zusammengezogen." [97] Der kurze Abriß beginnt mit den „Regeln des Contrapuncts: von den Consonanzen und Dissonanzen; von den drei Bewegungen, Grade=, Gegen= und Seitenbewegung; von den 5 Gattungen des Contrapuncts"; von den Beispielen sind einige Mattheson's Vollkommnem Kapellmeister entnommen. Nebst dem Fux'schen Werk hatte Haydn eben dieses am meisten im Gebrauch; es ist ganz zerfetzt und die meisten Blätter losgelöst. Haydn „fand die Grundsätze zwar für ihn nicht mehr neu, dennoch aber gut; die ausgearbeiteten Beispiele jedoch trocken und geschmacklos. Er unternahm zu seiner Uebung die Arbeit, alle Beispiele des genannten Werkes umzuarbeiten. Er behielt das ganze Skelet, sogar die Anzahl der Noten bey und erfand neue Melodien dazu." [98] Auch David Kellner's „Treulicher Unterricht im Generalbaß" (von 1732—96 achtmal aufgelegt) hat Haydn fleißig benutzt, wie die vielen handschriftlichen NB., Correcturen und mancherlei Bemerkungen beweisen. Dies Lehrbuch ist nach Heinichen und Mattheson gearbeitet und war seiner Anordnung, Faßlichkeit und gedrängten Kürze wegen sehr gesucht.

Im Jahre 1757 konnte Haydn den Büchern schon die stolze Signatur beifügen: Ex libris Josephi Haydn. Bei einigen steht sogar der Preis des Ankaufes und Einbandes (das Buch 1 Fl. 42, Einband 34 = 2 Fl. 16 Kr.). Einigemal mußte die innere Deckelfläche auch als Wäschzettel dienen; diesem Doppelzweck verfiel namentlich Mattheson's „Kern melodischer

97 Dies Heft hat G. Nottebohm benutzt zu seinem Werke: Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Leipzig und Winterthur 1873.

98 Dies, Biogr. Nachr., S. 39.

Wissenschaft" (Hemder 8, Bindl 6, Diechl 9, Bardtuch 1, Haube, graue Strümpfe). Oder es ist, wie z. B. im Gradus ad Parnassum, die Zahl gegebener (erhaltener?) Lectionen angegeben (Lezioni ||| ||| ||| ||| | ||| = 15 mal).

So dürftig und lückenhaft auch die Nachrichten aus Haydn's Lehrzeit vorliegen, läßt sich doch aus Allem entnehmen, daß er eigentlich gar keine geregelte musikalische Ausbildung genossen hatte. Der andauernden künstlerischen Beaufsichtigung und Nachhülfe entbehrend, hing bei ihm Alles vom Zufall ab. Er war aufs eigene Beobachten angewiesen; aber durch verfehlte und wiederholte Versuche, den rechten Weg zu finden, nicht minder „durch einen gewaltigen und gleichsam unwillkürlichen Trieb seines Genies" (wie Lessing in seinem „Sophokles" von Aeschylus sagt) gewann er nach und nach jene gewisse Unabhängigkeit und Selbständigkeit, die seinen Werken mehr und mehr den Stempel der Originalität aufdrückten. Wie gesagt: „Das Talent lag freilich in mir, dadurch und durch vielen Fleiß schritt ich vorwärts." Und diesen Fleiß, der ihm schon im Vaterhause als Kind angewöhnt wurde, bewahrte Haydn durchs ganze Leben. Längst schon ein berühmter Mann, widmete er doch täglich regelmäßig 16 bis 18 Stunden der Arbeit [99], dabei immer auf seine Weiterbildung bedacht.

Obwohl sich Haydn, was Theorie betraf, selbst noch auf schwankem Boden bewegte, aber über das in sich Aufgenommene nachdachte und es sich klar zu machen wußte, fand er doch auch bereits Gelegenheit, Andere zu unterrichten. Er mag dabei dem Grundsatze Docendo discimus gehuldigt haben — indem er Andere unterwies, wurde er selber fester. Zwei seiner Schüler aus jener Zeit, wohl die frühesten im Theoretischen, sind nachzuweisen: Mikysch und Kimmerling.

Abund Mikysch, geboren im Jahre 1733 zu Taub in Böhmen, trat im 20. Lebensjahre in den Orden der barmherzigen Brüder, kam 1754 nach Wien und versah hier die Chorregentenstelle an der Kirche seines Ordens mit vielem Ruhm. Unterricht im Contrapunkt erhielt er von Haydn und Seuche; er that sich als Violinspieler und Organist hervor und schrieb

---

99 Carpani, Le Haydine, p. 21.

eine Reihe Kirchencompositionen, die sich vieler Anerkennung erfreuten. Mikysch starb zu Graz am 9. April 1782.

Während wir bei diesem Schüler auf eine einzige Quelle angewiesen sind [100], die uns überdies nur spärliche Auskunft giebt, sind wir über den zweitgenannten Schüler um so besser unterrichtet.

Robert Kimmerling, geb. am 8. Dec. 1737 zu Wien, trat 1753 in das geistl. Stift Melk. Zur Zeit da er in seiner Vaterstadt theologische Vorlesungen hörte, erhielt er durch Haydn Unterricht in der Composition und wurde bald einer seiner innigsten Freunde. Im Jahre 1761 verrichtete er am Petri- und Paul-Feste sein erstes heiliges Meß-Opfer und wurde ihm die Präfectur über die studirende Jugend und das Amt eines Chorregenten in Melk übertragen, das er 16 Jahre lang mit Auszeichnung bekleidete. Er war ein trefflicher Tenorist, Clavier- und Orgelspieler und schrieb besonders für die Kirche viele größere und kleinere Werke. Ein Requiem in C-moll, Miserere in D-moll, Offertorien u. s. w. besaß Melk noch im Jahre 1826; seine Messe C-dur für zwei Chöre wurde als ein Meisterwerk geschätzt. Der Katalog von Hoffmann & Kühnel (Leipzig 1802) nennt auch Lieder und Clavierstücke von ihm. Der Zustand der Tonkunst war im Stifte Melk in den Jahren 1760—85 am blühendsten. Kimmerling, Ruprecht, Helm, J. Georg Albrechtsberger, Maximilian Stadler erhoben wechselweise den Kirchenchor zu einer auf dem Lande seltenen Vollkommenheit. Als am 12. März 1764 der Kaiser, der Kronprinz Joseph und Erzherzog Leopold auf der Reise zur Krönung nach Frankfurt das erste Nachtlager in Melk hielten, wurde von den Chorknaben ein auf diesen hohen Besuch bezügliches Sinngedicht gesungen. Auf der Rückreise, wobei Maria Theresia von Wien ihrem nunmehr gekrönten erstgeborenen Sohne entgegenfuhr, wurde im Stift ebenfalls eine musikalische Festlichkeit veranstaltet. Auch die am 18. April 1770 vermählte Erzherzogin Marie Antonie hielt auf ihrer Reise nach Frankreich Nachtlager in Melk, empfangen vom Kaiser Joseph, und abermals ließ Kimmerling ein von ihm compo-

100 G. J. Dlabacz, Allg. hist. Künstler-Lexikon für Böhmen. Prag 1815, II, S. 320.

nirtes Singspiel mit Ballet, „Rebecca, die Braut Isaacs“, von seinen Zöglingen aufführen und erhielten die Mitwirkenden zum Beweise der Anerkennung vom Hofe werthvolle, auf die Vermählung sich beziehende Denkmünzen und nahm der Kaiser die Partitur mit nach Wien in seine Privat-Bibliothek. Das größte Verdienst erwarb sich Kimmerling durch die Ausbildung seiner besonders befähigten Zöglinge Marian Paradeiser, Cajetan Andorfer, Gregor Mayer, Achaz Müller und die Doctoren Seeliger und Rudolph. Kimmerling starb, allgemein geachtet, am 5. Dec. 1799 als Pfarrer in Oberweiden.[101]

In seiner Lebensskizze nennt Haydn einen „Herrn von Fürnberg, von welchem ich besondere Gnade genosse“. Dieser Fürnberg war ein großer Musikfreund und lud Haydn öfters auf seine Besitzung Weinzirl, um mit ihm zu musiciren. Die kleine Gesellschaft machte hier mit der, den Dilettanten damals geläufigen Kammermusik Bekanntschaft; es wurden Streich-Trios und Quartette durchgenommen und hier war es, wo Haydn, der für diesen Zweck auch schon einige Trios geschrieben hatte, auf Anregung des Hausherrn sich zum erstenmal selbst im Quartettsatz versuchte. Es war also, wie Haydn gegen Griesinger sich äußerte, „ein ganz zufälliger Umstand“, der sein Augenmerk auf eine Kunstgattung lenkte, die ihm einst die schönsten Früchte verdanken sollte. Das waren für Haydn glückliche Tage: keine Nahrungssorgen, eine anregende Gesellschaft und Aufmunterung zum Selbstschaffen — dies alles verdankte er Fürnberg, der ihm obendrein bald darauf auch zu einer Kapellmeisterstelle verhalf. Somit hat dieser Mann ein Anrecht auf den Dank der Nachwelt und verdient es, daß wir uns eingehender mit ihm beschäftigen, und er verdient es um so mehr, als er bisher höchstens nur dem Namen nach genannt wurde.

---

101 Ig. Franz Keiblinger, Geschichte des Benedictiner-Stiftes Melk in Nieder-Oesterreich. 1851, I, S. 1016. — Wiener Allg. Mus. Ztg. 1818, Nr. 38. 40. — Allg. Mus. Ztg. Leipzig 1829, Nr. 25. 27. — Biographisches, M. S. im Musikvereins-Archiv zu Wien. — Allg. Wiener Mus. Ztg. 1843, S. 53. — Wien. Diar., 1764, Nr. 22 und 34; 1770, Nr. 34.

Das in den schwäbischen Reichslanden entsprossene adeliche Geschlecht der Fürnberg [1] führte ursprünglich den Namen Weber und waren die Voreltern nach Steiermark und Oesterreich eingewandert. Johann Karl Weber, Doctor der Medicin, wurde mit seinen Brüdern Ignaz Joseph und Johann Friedrich im Dec. 1732 von Kaiser Karl VI. in den Ritterstand Nieder-Oesterreichs mit dem Prädicat Edler von Fürnberg erhoben. Johann Karl Weber Edler von Fürnberg, k. k. Regierungsrath in Sanitätssachen u. s. w., Herr der Herrschaften Weiteneck, Leiben, Weinzirl, Weichselbach und Wocking, sämmtlich unweit Melk in Nieder-Oesterreich gelegen, wurde im Febr. 1738 als ein Landesmitglied unter dem neueren Geschlechte des Nieder-Oesterreichischen Ritterstandes angenommen, jedoch erst im Jan. 1743 sammt seinem Sohne Karl Joseph bei der Versammlung der drei oberen Herren Stände introduzirt und vorgestellt. Er starb im Jahre 1748. Sein Sohn Karl Joseph war k. k. Truchseß und nieder-österreichischer Regierungsrath, bekam vom Vater die Allodialgüter und Herrschaften Weinzirl, Weichselbach, Wocking und Wilderstein und machte sich um das Gemeinwohl jener Gegenden so verdient, daß das Andenken an ihn bis auf den heutigen Tag sich ehrenvoll erhalten hat. Wir finden den Namen u. a. im Wiener Diarium 1760 (Nr. 82) erwähnt bei Beschreibung des Einzugs der Braut des Erzherzogs Joseph: unter den Nieder-Oesterreichischen Landständen, die in 94 sechsspännigen Wägen den Einzug eröffneten, sind als die ersten genannt Jos. von Managetta und Jos. von Fürnberg. Karl Joseph Edler von Fürnberg starb zu Weinzirl am 21. März 1767 im 48. Lebensjahre und hinterließ zwei Kinder aus erster und fünf Kinder aus zweiter Ehe. Seine zweite Frau, Marie Antonie, geborne von Germetten, welcher Haydn's gute Pflege in Weinzirl oblag, starb am 19. Dec. 1779 ebenfalls zu Weinzirl, 52 Jahre alt. Die in Vergessenheit gerathene Familiengruft in der auf der alten Zwisila gelegenen Pfarrkirche zu Wieselburg bei Weinzirl wurde erst vor mehreren Jahren durch Zufall wieder aufgefunden und renovirt. Mehrere wohlthätige und fromme

---

1 Ueber die Familie Fürnberg siehe: Franz Karl Wisgrill, Schauplatz des landsässigen Nieder-Oesterreich. Adels. Wien 1797, S. 141. — F. W. Weiskern, Topographie von Nieder-Oesterreich. 1768. 2. Theil, S. 278.

Stiftungen für die Pfarre Wieselburg bezeugen, daß die Familie ein Segen für jene Gegend gewesen. Aus den Verlassenschaftsacten ist ferner zu ersehen, daß die Fürnbergs ihren Reichthum auch auf Kunst und Wissenschaft verwendeten, denn außer Musikalien und Musikinstrumenten besaßen sie eine ansehnliche Bibliothek und Gemäldesammlung. Noch im Jahre 1805 besaß einer der Nachkommen ein Fortepiano, „von dem die Franzosen den Namensschild des Erbauers abgerissen hatten, ein Passetl (Violoncell) so etwas ruinirt und vier Violinen". Die Original-Porträts des Vaters und Großvaters (Johann Karl und Karl Joseph) besaß eine Schwester des Jos. v. Fürnberg, Frau Hofräthin Eleonore von Pelser in Wien. Die drei ältesten Kinder, die zur Zeit der Anwesenheit Haydn's in Wieselburg im Elternhause lebten, zogen später alle drei nach Wien und Haydn wird diesen Häusern wohl nicht fremd geblieben sein. Bernhard starb zu Wien am 6. Sept. 1805 im Witwerstand als Lehensritter von Loosdorf; die genannte Frau Eleonore von Pelser (ihr Mann war k. k. Hofrath bei der obersten Justizstelle)[2] lebte damals als Witwe ebenfalls in Wien; Joseph, der älteste Sohn, k. k. Obristlieutenant, besaß zahlreiche Herrschaften und machte sich durch seine großen und kostspieligen Unternehmungen im Holzhandel um Wien sehr verdient.[3] Nach seinem Austritt aus dem Militärdienst wurde Fürnberg Posteigenthümer und Besitzer zahlreicher Wirthschafts-Realitäten zu Purkersdorf (der ersten, westlich von Wien gelegenen Poststation auf der Straße nach Linz). Für seine Verdienste wurde diesem Fürnberg im Jahre 1796 der Grafenstand verliehen, doch nachträglich wieder entzogen, da er sich weigerte, die üblichen Taxen zu zahlen. Er starb, 58 Jahre alt, am 13. Sept. 1799 in seinem Hause zu Wien (Vorstadt Wieden,

---

2 Dr. Karl von Pelser-Fürnberg, seit 1874 k. k. Staatsanwalt in Wien, ist noch ein Nachkomme dieser Familie.

3 Die Wiener Zeitung, 3. Jan. 1787, bringt über ihn Folgendes: Herr Jos. Edler von Fürnberg, k. k. Obristlieutenant, welcher den in seinen Besitzungen liegenden großen Weinspergerwald mittels eines Aufwandes beträchtlicher Summen zu einem beständigen Holzschlag anwendbar zu machen wußte, hat dieses verflossene Jahr über 28000 Klafter Brennholz auf der Donau hierher geführt.

Hauptstraße, neu Nr. 3), wurde aber auf dem Friedhof zu Wieselburg in der Nähe der Gruft seiner Eltern an der Außenseite der Kirche begraben. Im Leben ein Sonderling, enthält auch die Grabschrift seltsame Inschriften (u. a. die lakonischen Worte „Cosa rara", Titel einer bekannten Oper von Martin); ebenso seltsam waren die Bedingungen, die er an gewisse Vermächtnisse knüpfte: so sollte z. B. bei seinem Grabe ein Armer jede Mitternacht einen Rosenkranz beten „für alle billigen und gerechten Richter".

Was die Ortschaft Weinzirl betrifft, so findet sich nirgends eine genaue Angabe, welcher Ort eigentlich damit gemeint sei. Die Bezeichnung „in der Nähe" oder „einige Posten von Wien" ist sehr allgemein gehalten und läßt die Wahl unter einem Dutzend gleichnamiger Orte. Carpani allein nennt etwas bestimmter Purkersdorf, wo sich Fürnberg „meistens aufhielt" [4], und in der That wäre man versucht, das etwa drei Stunden von dort, bei dem Dorfe Ollern gelegene Weinzirl reizend genug zu finden als Landaufenthalt eines begüterten Mannes. Doch die Nachforschungen ergaben, daß das daselbst gelegene Schlößchen, der sogenannte Reichersbergerhof (ein Dominialhof) [5], nie im Besitz der Fürnbergs gewesen. Wohl aber besaß, wie gesagt, der letztgenannte Fürnberg in und um Purkersdorf Liegenschaften, und dieser Umstand mag auch Carpani irregeführt haben, denn das eigentliche Weinzirl haben wir, wohl noch in Nieder-Oesterreich gelegen, aber mehr westwärts über Melk hinaus zu suchen.

Man verläßt gegenwärtig, wenn man von Wien kommend Melk passirt hat, die Eisenbahn bei der Station Kemmelbach und gelangt auf der Hauptstraße oder besser auf dem reizenden Waldwege in anderthalb Stunden nach dem Markte Wieselburg, am Zusammenfluß der großen und kleinen Erlaf gelegen. Wir

---

4 Le Haydine, p. 85: dimorava per lo più a Burckersdorff.

5 Der Reichersbergerhof bei Weinzierl war zur Zeit, um die es sich hier handelt, im Besitz eines Hrn. Joh. Christoph Benaglia Satorell (Urkunde im Pfarrarchiv zu Tuln, nach gütiger Mittheilung des Cooperators Hrn. P. Adalbert Dungel). Siehe auch: Darstellung des Erzherzogth. Oest. u. d. Enns, Bd. IX, S. 222. Im Jahre 1795 kam das Schlößchen an die kais. Familien-Güter-Ober-Direction und gehört gegenwärtig Graf Grünne.

befinden uns hier in einer überaus lieblichen Gegend, deren Hauptschmuck der malerische Anblick des bei 6000 Fuß hohen Oetscher und seiner Voralpen bildet. Zwei Straßen ziehen von Wieselburg aus längs den genannten Flüssen hin. Die breitere Straße folgt der großen Erlaf und führt nach Purgstall, Scheibbs und Gaming, die schmälere führt an der kleinen Erlaf hin in die sogenannte Eisenwurzen und nach Steinabrück. Wir folgen der letzteren und gelangen in der, durch eine freundliche Thalebene führenden Obstallee in einer Viertelstunde nach dem Dörfchen Weinzirl, dessen Häuschen zwischen Gärten zerstreut liegen. Unser Ziel, das herrschaftliche Schloß [6], unweit eines sich gegen Westen hinziehenden Höhenrandes gelegen und noch jetzt wohl erhalten, ist von älterer Bauart und ziemlichem Umfang. Mit seinen vier Flügeln, einem Haupteingangs-Thurm und vier Eckthürmen mit Spitzdächern gewährt das Schlößchen einen pittoresken Anblick; es gelangte im Jahre 1738 in den Besitz des Johann Karl von Fürnberg, wurde 1795 von der k. k. Familien-Güter-direction angekauft und ist gegenwärtig Eigenthum des Kaisers Ferdinand. Kaiser Franz hielt sich in Weinzirl der balsamischen Luft und des vortrefflichen Wassers wegen oft und gerne auf und in dem nicht allzufern am linken Donauufer gelegenen Schlosse Persenbeug, das später ein Lieblingsaufenthalt seiner Gemahlin wurde, übte er sich im Verein mit dem Grafen Wrbna, Feldmarschall-Lieutenant Kutschera und Hofkapellmeister Eybler eifrig im Quartettspiel.

Der Kreis, der sich zu gleichem Zweck, von Fürnberg eingeladen, in Weinzirl vereinigte, bestand nach Griesinger's Angabe aus dem Pfarrer des Ortes, dem Verwalter des Hausherrn, Haydn und dem Violoncellisten Albrechtsberger. [7] Das

---

6 Darstellung des Erzh. Oest. u. d. Enns (Schweighart). Wien 1838, Bd. XIV, S. 58 (mit Ansicht des Schlosses und Ortes). Georg Math. Vischer's Topogr. von N. Oest., Bd. II, 1672: Das Viertl ob. Wiener Waldt, Nr. 126 (mit Abbildung des Schlößchens).

7 Griesinger (S. 15) nennt ihn irrthümlich einen Bruder des bekannten Contrapunktisten Joh. Georg Albrechtsberger, Domkapellmeister in Wien. Nach den Pfarr-Reg. von Klosterneuburg, wo derselbe geboren wurde, hatte er keine Brüder, doch war der oben Genannte möglicherweise aus früherer Linie verwandt, da der Familienname (nach Keiblinger, S. 1019) auch in den

erste Quartett, B-dur 6/8, das hier Haydn auf Anregung Fürnberg's für dessen Haus componirte, fand sogleich so lebhaften Anklang, daß der überglückliche junge Mann dadurch angeeifert wurde, in dieser Gattung weiter zu arbeiten, und so entstanden in kurzen Zwischenräumen die ersten achtzehn Quartette, wie sie in Partitur in den Ausgaben von K. Ferd. Heckel in Mannheim, 1. Band Nr. 1—18, und Trautwein in Berlin, Nr. 58—75, und zwar in der Reihenfolge, wie sie in Haydn's eigenem Katalog verzeichnet sind, im Druck vorliegen. Wenn das Entstehen der ersten Quartette Haydn's der allgemeinen Annahme entgegen (das erste soll im Jahre 1750 componirt worden sein) hier beiläufig um fünf Jahre hinausgerückt wird, so waren dazu zwei Umstände bestimmend. Erstens ist es nicht denkbar, daß Fürnberg, der sich offenbar für Haydn interessirte und seine Lage thatsächlich zu verbessern trachtete, ihn die vollen fünf Jahre hätte darben lassen. Zweitens zeugen diese ersten Quartette, auf die wir später eingehender zurückkommen, bei aller Einfachheit doch bereits eine so sichere Factur, wie sie nur durch andauernde vorangegangene Studien erworben werden konnte. Dazu diente eben diese Zeit des Lernens und der Erfahrung, für Haydn zugleich Jahre der Noth und Entbehrung. Daß nun für ihn die bessere Zeit angebrochen war, spricht aus jedem dieser Quartette, die, obwohl es ihnen nicht an ernsteren und mitunter herzinnigen Zügen fehlt, sich doch hauptsächlich an Munterkeit, Frohsinn, an sorgloser und häufig selbst ausgelassener heiterer Laune einander überbieten zu wollen scheinen. Ihre ungewohnte Erscheinung gewann ihnen rasch in weiten Kreisen viele Freunde, zog ihnen aber auch ebenso viele Tadler zu. Man schrie über Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleien, prophezeite dem Componisten Verflachung und sprach ihm jedes ernstere Streben ab.

Haydn ließ sich jedoch nicht irre machen, sondern ging gleichzeitig einen Schritt weiter, nahm nun auch, vielleicht zur

---

Pfarr-Registern von Weiteneck, Emersdorf und Weiten vorkommt. Da u. a. Weiteneck eine Besitzung Fürnberg's war, so liegt die Vermuthung nahe, daß der genannte Cellist, ob nun verwandt oder nicht mit dem Wiener Domkapellmeister, in oder um Weiteneck seßhaft war und etwa zu Fürnberg's Beamten zählte.

spätern Benutzung für seine Wiener Freunde, Flöte, Oboe und Waldhorn zu Hülfe und schrieb sechs Scherzandi, harmlose, herzige Divertimenti, die gleichsam die Vorboten seiner Symphonien wurden und im Jahre 1765 bei Breitkopf in Leipzig in Abschrift zu haben waren. Auch diese müssen ihre Freunde gefunden haben, denn sie erschienen zwei Jahre später für Clavier allein ebenfalls in Abschrift, scheinen aber nie in Druck gekommen zu sein; Haydn mag sie bei Abfassung seines Katalogs wohl vergessen haben, oder er hat sie absichtlich nicht aufgenommen. Auch eine Anzahl Streich-Trios für zwei Violinen und Violoncell, für Violine, Viola und Violoncell und einige Divertimenti für fünf und mehr Instrumente, von denen ein Theil zehn und zwölf Jahre später den Weg in die Oeffentlichkeit fand, mögen ihre Entstehung dem Aufenthalt Haydn's in dem gastfreundlichen Weinzirl verdanken, von dem wir hiermit für immer Abschied nehmen, um nach der alten Kaiserstadt zurückzukehren.

Wir haben uns Haydn's Thätigkeit in den Jahren 1755—58 auf Unterrichtgeben, Componiren, gelegentliche Orchestermitwirkung und Kirchendienst vertheilt zu denken. Der Sonntag namentlich gehörte der Kirche. Nach Griesinger (S. 17) war Haydn für jährl. 60 Fl. Vorspieler in der Kirche der barmherzigen Brüder in der Leopoldstadt (Vorstadt Wiens), dann spielte er die Orgel in der gräfl. Haugwitz'schen Kapelle und sang zuletzt im Stephansdom (also wieder unter Reutter). Jede Mitwirkung beim Gottesdienst wurde ihm mit 17 Kr. vergütet. Keine dieser Amtsthätigkeiten ist jedoch authentisch nachzuweisen. Ist die erstgenannte Kirche richtig bezeichnet, so war damals daselbst Werner Hymber [8] Chorregent. Dagegen sagt eine Notiz [9], und wird dies auch im Kloster selbst bestätigt, daß dorten nur ausnahmsweise Figuralmusik Statt hatte, z. B. am Feste des h. Schutzherrn. Eine andere Notiz [10] nennt Haydn geradezu

8 Ausführliches über ihn siehe Dlabacz, Künstler-Lexikon, I, S. 683.

9 Recensionen über Theater und Musik. Wien 1859, S. 180.

10 A. Meinrad, Gedenkbuch der Vorstadtpfarre Gumpendorf. Wien 1857, S. 55.

ohne weitere Gewähr Chorregent in der Karmeliterkirche. Das gräfl. Haus Haugwitz hielt damals oder später eine stabile Musikkapelle von 23 Mitgliedern, 8 Gesangsolisten und 16 Choristen und besaß auf Schloß Namiest in Mähren eine reiche Musik-Bibliothek. [11]

Für das eigentliche Selbststudium blieben Haydn nur wenige Stunden des Tags; er mußte die Abende und Nächte zu Hülfe nehmen und selbst da noch für das Bedürfniß des Augenblicks namentlich so manche Claviercompositionen für seine Schüler schreiben, denen er selbst nur wenig Werth beilegte; er verschenkte sie und hielt sich für geehrt, wenn man sie nur annahm. Griesinger (S. 19) sagt hier weiter: „Haydn wußte nichts davon, daß die Musikalienhändler gute Geschäfte damit machten und er verweilte mit Wohlgefallen an den Gewölben, wo die eine oder die andere Arbeit im Druck zur Schau gestellt war.“ Daß hier nur geschriebene Musikalien gemeint sein können, wurde schon in der Chronik nachgewiesen; diese haben denn auch zeitlich ihren Weg ins Ausland gefunden und dort wurden sie allerdings auch bald im Druck verbreitet, aber doch erst zu einer Zeit, wo Haydn schon nicht mehr in Wien war. Es befanden sich darunter Trios, Quartette, Cassationen, Divertimenti und Symphonien, die in Paris, London und Amsterdam erschienen und zum größeren Theil in Breitkopf's themat. Katalog angezeigt sind. Haydn selbst war es nie beigefallen, gleich Bach und Leopold Mozart seine Werke etwa in Kupfer zu radiren; dazu fehlte ihm Zeit, Gelegenheit und auch Geschick.

Haydn's Lectionen mehrten sich und seine Einnahmen dafür stiegen von monatlich zwei auf fünf Gulden, was ihn zunächst veranlaßte, sich nach einer erträglicheren Wohnung umzusehen. Er fand eine solche auf der sogenannten Seilerstätte (Straße am ehemaligen Karolinenthor), hatte aber hier das Mißgeschick, seiner wenigen Habseligkeiten beraubt zu werden. Er schrieb, wahrscheinlich in der ersten Bestürzung, an seinen Vater und bat, ihm doch wenigstens Leinwand für Hemden zu schicken. Der Vater kam aber selber nach Wien, gab dem Sohne einen Siebzehner und die Lehre: „Fürchte Gott und liebe deinen

---

11 Musik. Zeitung für die öst. Staaten. Linz 1812, Nr. 11.

Nächsten.“ [12] Durch die Freigebigkeit guter Freunde sah Haydn seinen Verlust bald wieder ersetzt und ein mehrwöchentlicher Aufenthalt bei Fürnberg heilte alle Wunden.

Einen ausgiebigen Rückhalt fand Haydn in dieser Zeit an der Bekanntschaft mit dem gräfl. Hause Thun. Er verdankte sie lediglich seinem Talente und dem glücklichen Zufall. Die seltsame Art der ersten Begegnung mit der Herrin des Hauses wird (wahrscheinlich nach einer Mittheilung Pleyel's) von Framery [13] und nach ihm von Fétis [14] weitläufig erzählt, und wenn man die etwas verdächtig ausgeschmückte Anekdote ihres Beiwerks entkleidet, giebt sich uns etwa der folgende Sachverhalt: Die für Musik schwärmende Gräfin Thun [15] hatte eine der in Abschrift coursirenden Sonaten Haydn's zu Gesicht bekommen und wünschte den Componisten selbst kennen zu lernen. Haydn wurde ausgekundschaftet und ersucht, sich der Gräfin vorzustellen. Die Gräfin hatte ohne Zweifel den günstigen Eindruck, den ihr die Sonate gemacht, im Vorhinein auch auf den Verfasser derselben übertragen und war nicht wenig erstaunt, einen jungen

---

12 Griesinger's Aussage (S. 17) darf man hier wohl bezweifeln. Haydn war schon zu alt, um seinen Eltern beschwerlich zu fallen, und der Vater nicht so arm oder hartherzig, um dem Sohne nicht beistehen zu können oder zu wollen.

13 Notice sur Jos. Haydn, p. 7.

14 Biogr. univ. des Musiciens. Artikel Haydn.

15 Die gräfl. Familie Thun wird auch in den Biographien Mozart's, Gluck's und Beethoven's häufig genannt. Mozart fand hier die wärmste Aufnahme und Würdigung seines Talentes und erwähnt in seinen Briefen oft des stets herzlichen Antheils, den die liebenswürdige Gräfin, geborene Uhlefeld, an seiner Künstlerlaufbahn nahm, die sie auch mannigfach zu erleichtern suchte. Otto Jahn erwähnt ihrer ausführlich in seinem Mozart (2. Aufl., II, S. 40). Sie war auch im Verkehr mit Gluck, bei dem sie den englischen Musikschriftsteller Burney und später den preuß. Hofkapellmeister J. Fr. Reichardt einführte (Schmid's Gluck, S. 164 und 382). Burney spricht entzückt von ihrem Talent (Tagebuch II, S. 160 und 216); Beethoven widmete ihr das Trio op. 11; der berühmte Reisende Georg Forster spricht von Marie Christine, einer der „drei Grazien“ (wie er die Töchter nennt). Gräfin Elisabeth wurde 1788 die Gemahlin des Grafen (nachmaligen Fürsten) Rasumovsky, russischen Gesandten. — Carpani (p. 278) bezweifelt auch hier die Wahrheit obiger Begebenheit.

Mann in ärmlicher Kleidung und wenig empfehlender Haltung vor sich zu sehen. Die Möglichkeit einer unliebsamen Verwechselung argwöhnend fragte sie daher Haydn, ob er wirklich selber der Componist sei. Doch rasch schwand jeder Zweifel und sie folgte nun mit steigendem Interesse der einfach natürlichen Erzählung seines von wenig Sonnenblicken erhellten Schicksals. Die edle Gräfin erkannte den Werth des jungen Mannes und hatte Mitgefühl für seine Lage; Haydn wurde der Gräfin Lehrer im Clavier und Gesang und sie beschenkte ihn gleich anfangs reichlich für seine Composition, die seine Bekanntschaft veranlaßte. Haydn aber hatte später in seiner hervorragenderen Stellung noch oft Gelegenheit, mit dem Hause Thun in Berührung zu kommen. —

Im Jahre 1757 erlebte es Haydn, daß sein um fünf Jahre jüngerer Bruder Michael ihm mit einer festen Anstellung zuvorkam. Ueber dessen Thun und Treiben bis dahin, über die Art, wie er seinen Lebensunterhalt erwarb und über das gegenseitige Verhalten der Brüder, über alles dieses liegt ein dichter Schleier. Daß auch hier Unterrichtgeben aushelfen mußte, ist wohl kaum zu bezweifeln. Jedenfalls aber war Michael im Studium der Composition sehr fleißig, dies bezeugen zwei Umstände nachdrücklich: er copirte sich nicht nur die vollständige Missa canonica von Joh. Jos. Fux, sondern hatte schon mehrere Jahre früher selbst eine umfangreiche Messe componirt, die in allen Theilen ein beachtenswerthes Vertrautsein mit den Regeln der Harmonie und des Contrapunktes, im Gesang und Instrumental-Satz bekundet. Die durchaus von Michael's Hand geschriebene Fux'sche Messe, im Besitz der kais. Hofbibliothek in Wien, trägt die Bemerkung: „Descripsit Michael Hayden [16] 5ta 7er 1757.“ Das Autograph der Messe, ebenfalls auf der kais. Hofbibliothek (neue Signatur 15589), ist bezeichnet: „Missa in honorem Stmae Trinitatis“, und am Schlusse: O. A. M. D. Gl. (Omnia ad majorem Dei Gloriam) — Joan. Mich. Haydn, composuit Ao. 1754.“ Die Schriftzüge dieser frühzeitigen Arbeit zeigen bereits eine feste geübte Hand und ähneln fast zum Verwechseln

16 Eine der wenigen Ausnahmen, wo Michael nicht gleich seinem Bruder sich „Haydn“ schrieb.



denen seines Bruders. Diese Messe befindet sich in ausgeschriebenen Stimmen im geistl. Stifte St. Peter in Salzburg und müßte nach der dortigen Bemerkung „Temesvar“ Michael sich schon damals (vielleicht auf Besuch) in Ungarn befunden haben. Die Anstellung dorthin erfolgte aber erst im Jahre 1757, indem ihn der Bischof von Großwardein, Graf Firmian, als Kapellmeister zu sich berief. Er bezog daselbst einen nur bescheidenen Gehalt, wußte sich aber durch seine Compositionen so vortheilhaft bekannt zu machen, daß er schon nach fünf Jahren vom Erzbischof Sigismund (Schrattenbach) nach Salzburg berufen wurde, wo er dann auch zeitlebens verblieb.[17]

Endlich sollte auch für Joseph Haydn das Nomadenleben ein Ende nehmen; er wurde (der allgemeinen Annahme nach) im Jahre 1759 und, wie Haydn selbst sagt, „durch Recomendation“ Fürnberg's beim Grafen Morzin, der im Winter in Wien, im Sommer auf seinen Gütern bei Pilsen in Böhmen lebte, als Musikdirector und Kammercompositor mit 200 Fl. Gehalt[18], freier Wohnung und Kost an der Offiziantentafel angestellt. Also auch hier war es der wackere Fürnberg, der Haydn's Geschick lenkte, was dieser auch in seiner Lebensskizze dankbar anerkennt. Ueber Morzin und seine Musikkapelle ist so sehr wenig Positives bekannt, daß wir uns damit behelfen müssen, auf weiten Umwegen wenigstens Einzelnes zu erfahren, um von Ort und Personen ein halbwegs annäherndes Bild zu gewinnen.

Ferdinand Maximilian Franz Graf von Morzin[19]

---

17 Nach Michael's Abgang stellte der Bischof den bekannten Dittersdorf als Musikdirector an mit 1200 Fl. Gehalt, herrschaftl. Tafel, freier Wohnung, Besoldung und Kost und Livrée für einen Bedienten. (Dittersdorf's Lebensbeschreibung, S. 129).

18 Griesinger, S. 20. — Dies, S. 42, sagt weniger glaubwürdig 600 Fl.

19 Ueber dies im Jahre 1636 in den Reichsgrafenstand erhobene Geschlecht siehe: Hist. heraldisches Handbuch zum genealog. Taschenbuch der gräfl. Häuser. Gotha 1855, S. 620. — Biogr. Lexikon des Kaiserth. Oesterreich,

k. k. Kämmerer, Geh. Rath und des größeren Landrechts Beisitzer zu Znaim in Mähren, besaß 1¼ Post südlich von Pilsen im westl. Böhmen die Güter Merklin, Temin, Ober- und Unter-Lukavec.[20] Dlabacz nennt den Grafen an mehreren Stellen (z. B. S. 357, Artikel Werner) den „berühmten Wohlthäter der Künste", den „Musikverständigen" und den „großen Beförderer der Tonkunst". Auf dem Gute Unter-Lukavec[21], am Flüßchen Bradlanka erbaute dieser Graf ums Jahr 1708 ein Schloß sammt einer in einem Seitenflügel gelegenen Schloßkapelle und ließ nach seiner Angabe durch den berühmten Prager Professor der Geometrie und Architektur, Joh. Ferd. Schor (gest. 1767) einen Lust- und Ziergarten anlegen und von dem trefflichen Bildhauer Andreas Guitainer von Friedland in Böhmen mit vielen Bildsäulen ausschmücken.[22] Der Graf hatte eine Anzahl Musiker in Sold, die er, wie es scheint, vorzugsweise in Prag beschäftigte; Dlabacz spricht auch hier wiederholt (z. B. S. 377, 583 ꝛc. von der „berühmten Kapelle" des Grafen in Prag und läßt ihn sogar (S. 534) selbst sich mit dem Studium der Tonsetzkunst befassen, denn er ist nebst andern Mitgliedern des böhmischen Adels (Graf Herzan, Czezka, Pachta) als Schüler des berühmten Contrapunktisten Franz Joh. Habermann genannt, derselbe, der auch der Lehrer Misliweczek's war. Graf Morzin starb am 22. Oct. 1763 im 70. Lebensjahre auf seinem Gute Lukavec. Sein Sohn Karl Joseph Franz

von Dr. Const. von Wurzbach, 19. Theil, 1868, Artikel Morzin. Wegen der Rolle, die Ferdinand Franz und Karl Joseph Morzin während des franz.-baier. Krieges in den 40er Jahren des 18. Jahrh. gespielt, siehe Alfred Ritter von Arneth: Maria Theresia's erste Regierungsjahre. Wien 1864, I, S. 344; II, S. 225, 230, 242 fg. — Männliche Nachkommen der gräfl. Familie Morzin leben gegenwärtig noch in Prag (Graf Rudolph, geb. 1801) und in Wien (Graf Vincenz, geb. 1808).

20 Merklin und Temin gelangte durch Heirath an den Grafen Johann Kolowrat; die durch Vereinigung verschiedener Güter entstandene Herrschaft Lukavec veräußerte Graf Karl Joseph Morzin laut Kaufvertrag vom 2. Jan. 1781 an Karl Friedrich Reichsgrafen von Hatzfeld und Gleichen. Im Jahre 1849 kam sie durch Erbschaft in das Eigenthum des jetzigen Besitzers, Grafen Erwin von Schönborn.

21 Auf dem Wege von Pilsen nach Přestie und Klattau biegt nahe diesem Städtchen die Straße links ab nach Unter-Lukavec.

22 Dlabacz, Allg. hist. Künstler-Lexikon, S. 65 und 517.

(geb. 1717, gest. 1783) erbte vom Vater die Liebe zur Kunst. Er war kais. Kämmerer und Geheimerath und vermählt mit Wilhelmine, der Tochter des Franz Wenzel Freiherrn Reisky von Dubnitz; vorzugsweise bewohnte er Lukavec und brachte den Winter in Wien zu. Dort finden wir ihn im Jahre 1760 zweimal im Wiener Diarium erwähnt; einmal bei einer großen, vom Hofe veranstalteten Schlittenfahrt; das zweitemal als einer der ersten k. k. Kammerherren, die am 6. Oct. in sechsspännigen Wägen den Einzug der Braut des Erzherzogs Joseph eröffneten. Von seinem Vater scheint er noch bei dessen Lebzeiten mit den Angelegenheiten der Musikkapelle betraut worden zu sein; er erweiterte sie, beschäftigte sie aber nur in Lukavec. Nach Angabe Dies' (S. 42) mußte sich jeder Musiker verpflichten, so lange er im Dienst des Grafen stand, sich nicht zu verheirathen.

Daß viele Mitglieder des böhmischen Adels im 18. Jahrhundert Musikkapellen unterhielten, ist bekannt. Dlabacz (II, S. 42) nennt uns die Grafen Hartig, Mansfeld, Thun, Trautmannsdorf, Czernin, Netoliczky, Jos. Canal, Joh. v. Pachta, Fürst v. Fürstenberg. Von all' diesen war im Jahre 1796 nur noch die meist aus Livréebedienten bestehende Harmonie des Grafen Pachta übrig; doch bewährte der Adel auch später noch seinen Sinn für die Tonkunst, indem er im Jahre 1808 das Conservatorium zu Prag gründete.[23] In den Werken von Walther, Rieger, Gerber und Dlabacz[24] sind wenigstens einige Mitglieder der gräfl. Musikkapelle namhaft gemacht: Jos. Anton Sehling, „ein sehr guter Compositeur" (gest. 1756 zu Prag); Potz, „einer der stärksten Violoncellisten in Böhmen", Bernardon, Klarinettist und Waldhornist (gest. zu Prag), und gleichzeitig mit ihm Werner, „ein berühmter Violoncellist" und vorzüglicher Dirigent, gebürtig von Kommotau (gest. 1768 zu Prag); Anton Taubner, ein „vortrefflicher Flötist" (gest. 1797); Joh. Friedrich Fasch, ein Schüler von Kuhnau und Graupner, als Componist im Jahre 1721 von Morzin angestellt, bei dem er 1½ Jahr verblieb und später als hochfürstl. Anhaltischer Kapell-

23 Dr. A. W. Ambros, Das Conservatorium in Prag. Prag 1858.

24 J. G. Walther, Musik. Lex. Leipzig 1732. — Statistik von Böhmen (Rieger). Leipzig und Prag 1794. — E. L. Gerber, Lex. der Tonkünstler. — Dlabacz, Allg. hist. Künstler-Lex. Prag 1815.

meister nach Zerbst berufen wurde, wo er bis zu seinem Tode (1759) lebte; er war der Vater des Karl Friedrich Christian Fasch, Gründers der Berliner Singakademie, und lieferte Marpurg [25] eine selbst verfaßte Lebensskizze, die dann auch Gerber in seinem neuen Lexikon benutzte. Ueber den Stand der Kapelle zur Zeit Haydn's ist jeder Hinweis spurlos verschwunden. [26] Wir dürfen jedoch annehmen, daß die Kapelle die Zahl von 12—16 Mitgliedern nicht überschritten haben mag und gelegentlich wohl durch gräfl. Hausbeamte und Diener verstärkt wurde. Jedenfalls wird für eine, bei Tafel oder Serenaten besonders beliebte Harmoniemusik (gewöhnlich je zwei Klarinetten, Hörner und Fagott) gesorgt gewesen sein. Wir sehen dies auch an jenen Divertimenti, von denen man annehmen kann, daß sie während Haydn's Amtsthätigkeit bei Morzin entstanden sind. Ein solches aus dem Jahre 1760 (das Autograph hat sich aus dem Nachlasse Haydn's noch erhalten) ist für je zwei Hörner, englisch Horn, Fagott und Violinen geschrieben; es erschien 1767 in Abschrift bei Breitkopf in der ersten Sammlung von sechs Divertimenti als Nr. 2 (in Haydn's Katalog Nr. 16 der Div.). Mit Ausnahme von Nr. 3 (1764 componirt aber von Haydn unter die Symphonien aufgenommen) werden die übrigen, für 5 bis 9 Instrumente geschrieben, wohl ebenfalls in die Morzin'sche Periode fallen.

All' diese Werke aber verlieren an Bedeutung einer Arbeit gegenüber, mit der Haydn, wie mit den Quartetten, den Grundstein legte zu einer Reihe Schöpfungen, die seinen Namen in der Musikgeschichte für immer verewigten und eine Kunstrichtung anbahnten, in der seine Nachfolger das bisher Höchste erreichten. Haydn schrieb hier im Jahre 1759 seine erste Symphonie. Die Gewißheit, daß es wirklich seine erste Symphonie war,

---

25 Beiträge zur Musik. Bd. III, S. 124.

26 In Lukavec war persönliche Nachfrage erfolglos; in Hohenelbe, wohin die zum Theil sehr werthvollen Instrumente im Jahre 1817 als ein Geschenk an die dortige Kirche überführt wurden, hatte Graf Rudolf Morzin wiederholt die Güte, im Schloß- und Kirchenarchiv nachforschen zu lassen. Die etwa vorhandenen, die Musikkapelle betreffenden Acten wurden jedoch entweder schon in Lukavec als werthlos vertilgt oder fielen in Hohenelbe als Opfer wiederholter Sichtungen des Archivs.

verdanken wir auch hier Griesinger, denn nach Haydn's Katalog, der nachweisbar sich nicht an eine chronologische Reihenfolge hält, ist diese Symphonie als die zehnte bezeichnet. Sie erschien in den üblichen geschriebenen Stimmen als die dritte von sechs Symphonien bei Breitkopf im Jahre 1766. Klein wie sie ist, zeigt sie doch schon eine auffallende Klarheit und Sicherheit in der Anlage und reiht sich nach ihrem innern Gehalt den vorangehenden Trios, Quartetten und Scherzi als verbindendes Glied in aufsteigender Linie und ungezwungener Weise an. Wir werden ihr in Verbindung mit den unmittelbar folgenden gleichartigen Werken nochmals begegnen.

Ueber Haydn's Lebensweise in dem, in einer flachen und anspruchslosen Gegend gelegenen Schlosse Lukavec ist uns nichts Näheres überliefert worden, doch erzählt uns Griesinger (S. 30) außer der Bemerkung, daß hier Haydn, wahrscheinlich auf einer Jagd, vom Pferde stürzte und seitdem zeitlebens der Reitkunst entsagte, noch eine artige Anekdote, die uns die volle Naivetät und Unverdorbenheit des damals 28jährigen Mannes verbürgt. In seinen spätern Jahren (theilt Griesinger S. 20 mit) erzählte Haydn gerne davon, wie er am Clavier der schönen Gräfin Wilhelmine zum Gesang begleitete und wie sie einst, um besser in die Noten sehen zu können, sich über ihn beugte, wobei ihr Busentuch auseinanderfiel. „Es war das Erstemal, daß mir ein solcher Anblick ward; er verwirrte mich, mein Spiel stockte und die Finger blieben auf den Tasten ruhen." „„Was ist das, Haydn!"" rief die Gräfin, „„was treibt Er da?"" Voll Ehrerbietung entgegnete Haydn: „Aber gräfl. Gnaden, wer sollte auch hier nicht aus der Fassung kommen?!"

Im Herbst 1760 hielt sich Haydn in Wien auf und gewann seinen Unterhalt durch Lectionengeben. Zu seinen Schülerinnen zählten auch die Töchter eines Friseurs, Namens Keller, der Haydn öfters unterstützt hatte und in der Vorstadt Landstraße in der Ungargasse ein eigenes Haus besaß. Nach Dies (S. 43) hatte Haydn dort auch gewohnt [27] und verliebte sich in eine der

27 Wahrscheinlich wurde Haydn hier durch einen Bruder des Friseurs

jüngern Töchter des Hauses und seine Neigung wuchs bei näherer Bekanntschaft derart, daß er, da sein Fortkommen nun durch einen fixen Gehalt gesichert schien, trotz des gräfl. Verbots beschlossen hatte, sich mit ihr zu vermählen. Doch statt der gehofften Gegenliebe mußte es Haydn zu seinem Schmerze erfahren, daß seine Angebetete es vorzog, in ein Kloster zu treten. Auch dem Vater kam dieser Zwischenfall sehr ungelegen. Der talentvolle und solide junge Mann mußte ihm gefallen haben; er suchte ihn durchaus an seine Familie zu ketten und überredete ihn, als Ersatz die älteste Tochter zur Frau zu nehmen. Das Gefühl der Dankbarkeit gab den Ausschlag und Haydn führte somit (gleich dem Dichter Bürger) die Schwester des Mädchens, das er eigentlich liebte, als Gattin heim.

Johann Peter Keller, hofbefreiter Perückenmacher [28], wurde am 12. Nov. 1722 bei St. Michael mit Marie Elisabeth Sailler getraut. Diese Ehe war reich an Kindern gesegnet; die älteste Tochter, die am 9. Febr. 1729 in der Taufe die Namen Maria Anna Aloysia Apollonia erhielt (Beil. I, 11), wurde Haydn's Frau. Die jüngere Tochter, die Haydn liebte [29], wurde als Nonne bei den Nicolaierinnen aufgenommen und nahm den Klosternamen Josepha an; sie lebte noch im Jahre 1801 und Haydn erwähnt ihrer in seinem ersten Testamente, §. 24: „Der Schwester meiner verstorbenen Frau, der Ex Non 50 Fl." (dieser Betrag ist nachgehends wieder gestrichen). Mit ihrem Hang zur Kirche stand sie in ihrer Familie nicht allein; auch ihre

---

eingeführt, jenes bei der Domkapelle erwähnten Georg Ig. Keller. Derselbe war aus Chlumetz in Böhmen gebürtig und ursprünglich Kammerdiener des Grafen Kinsky, böhm. Hofkanzlers. Keller wurde 1726 bei St. Stephan vermählt und ist bei der Domkapelle vom Jahre 1730 bis in die Mitte der 50er Jahre als Violinist genannt. Im Jahre 1765 wird er bei der Todesanzeige seiner Frau als kais. Hofmusikus genannt; als Mitglied der Hofkapelle ist er, damals schon sehr bejahrt, erst seit 1767 eingetragen. Er starb am 27. Mai 1771, 72 Jahre alt.

28 Wegen „hofbefreit" siehe S. 48, Anm. 33.

29 Die Nachrichten über diese Wahl sind sehr verworren: Nach Griesinger (S. 20) liebte Haydn die älteste Tochter, „allein sie begab sich in ein Kloster". Nach Dies (S. 43) liebte Haydn die jüngere. Wiederum bemerkt Neukomm zur Angabe Dies' (der jedoch des Klosters nicht erwähnt): „die älteste Schwester, die Haydn's Liebe erwiedert hatte, war früher gestorben!"

Schwester, Haydn's-Frau, neigte nach dieser Richtung und einer ihrer Brüder trat unter dem Klosternamen Eduard in den Augustiner-Orden zu Graz. Der Vater kam sehr herab; er wohnte zuletzt wieder wie in frühern Jahren in der innern Stadt auf dem Hohenmarkt (im damals Klerfischen Hause nächst der Apotheke beim rothen Krebsen) und starb daselbst, 80 Jahre alt, am 9. Aug. 1771 so arm, daß er die gerichtliche Sperr-Kommission jeder Mühe einer Nachlaß-Abhandlung überhob.[30] Haydn scheint von der hülfsbedürftigen Lage desselben nicht unterrichtet gewesen zu sein, in seinem Testamente aber hat er dessen Kinder und Enkel mit Legaten bedacht.

Da die zur Vorstadt Landstraße gehörige, damals mitten auf dem Hauptplatz gelegene St. Nicolaikirche nur eine Filiale war, fand die Vermählung Haydn's in der innern Stadt bei St. Stephan statt. Der Tag der Trauung war am 26. Nov. 1760; als Zeugen fungirten Karl Schunko, bürgerlicher Steinmetzmeister, und der schon früher genannte Anton Buchholz, bürgerlicher Marktrichter (Beil. I, 12). Gewiß folgte Haydn dem Drange seines Herzens, indem er in dankbarer Anhänglichkeit den nun bereits im Greisenalter stehenden Buchholz, der ihn einst in der Zeit der Noth unterstützte, dazu ausersah, ihm bei diesem feierlichen Acte, der sein häusliches Glück begründen sollte, zur Seite zu stehen. Haydn stand damals im 29., seine Braut im 32. Lebensjahre. Mit ihr brachte sich Haydn ein unverträgliches, zanksüchtiges, herzloses, verschwenderisches und bigottes Weib, eine keifende Xantippe ins Haus. „Nach den glaubwürdigsten Zeugnissen (sagt Dies S. 43) war sie eine gebieterische und eifersüchtige Frau, die keiner Ueberlegung fähig war und den Namen einer Verschwenderin verdiente.“ Und diese Schilderung bestätigt auch Neukomm in seinen Bemerkungen zu Dies. Haydn hatte nie die Freude häuslichen Glückes erfahren und nur ein Charakter wie der seinige vermochte das traurige Loos einer solchen, obendrein kinderlosen Ehe zu ertragen. Aehnlich Albrecht Dürer und Tartini, die in gleichen

30 Wir erfahren bei dieser Gelegenheit die Namen der, den Vater überlebenden Kinder; es waren die Söhne Joseph und P. Eduard, die Töchter Josepha (Nonne), Maria Anna (Haydn's Frau), Barbara (verh. Schaiger) und Elisabeth (verw. Bittermann).

Banden lagen, suchte Haydn Zuflucht in seiner Kunst. Je mehr es um ihn stürmte, desto eifriger suchte er den innern Frieden zu wahren. Auch sein späteres Verhältniß zur Sängerin Luìgia Polzelli ist daraus zu erklären und in mildem Lichte zu beurtheilen, denn er bedurfte einer theilnehmenden Seele. „Mein Weib war unfähig zum Kindergebähren", sagte er zu Griesinger (S. 21), „und daher war ich auch gegen die Reize anderer Frauenzimmer weniger gleichgültig." Griesinger erzählt weiterhin, daß Haydn seiner Frau sorgfältig seine Einkünfte verbergen mußte, weil sie den Aufwand liebte, dabei bigott war, die Geistlichen fleißig zu Tische lud, viele Messen lesen ließ und zu milden Beiträgen bereitwilliger war, als es ihre Lage gestattete. Als sich Griesinger einst bei ihm in Auftrag erkundigte, wie eine erwiesene Gefälligkeit, für die Haydn nichts annehmen wollte, seiner Frau erstattet werden könnte, antwortete der Meister: „Die verdient nichts, und ihr ist es gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist." Aus dem erwähnten lebhaften Verkehr mit Geistlichen, denen sich die Frau durch des Mannes Talent gefällig zeigen wollte[31], mag die große Anzahl kleinerer Kirchencompositionen zu erklären sein, die namentlich in geistlichen Stiften verbreitet sind. Mit Unlust geschrieben und der Zeit abgedrungen, bewegen sie sich ohne irgend welche Bedeutung im Zuschnitt des gleichzeitig herrschenden Geschmacks. Haydn's Frau war aber auch boshaft und suchte ihren Mann geflissentlich zu ärgern. Wie Prinster und Thomas, Mitglieder der fürstl. Musikkapelle, nach mündlicher Ueberlieferung erzählten, verbrauchte die Gattin, soviel auch Haydn dagegen eiferte, seine Partituren zu Papilotten, zu Pasteten-Unterlagen u. dgl., welchem Schicksal namentlich aus der früheren Zeit so manche Handschrift zum Opfer gefallen sein mag. Seiner Langmuth und Geduld entsprach es, daß sich Haydn bei Schilderung seiner Ehehälfte gegen Dies (S. 43) des Gesammtausdruckes „Leichtsinn" bediente. Deutlicher schon sprach er sich gegen den Violinspieler Baillot aus, der ihn im Jahre 1805 besuchte. Als sie an einem Porträt vorbeikamen, das im Corridor hing, hielt Haydn inne, ergriff Baillot am Arme und sagte, auf das Bild deutend: „Das ist meine Frau;

31 Man vergleiche namentlich Carpani, Le Haydine, p. 92.

sie hat mich oft in Wuth gebracht.“ [32] In einem Briefe an die erwähnte Polzelli (dat. 1793) schreibt Haydn: „Mein Weib befindet sich meistens schlecht und sie ist immer in derselben üblen Laune, aber ich nehme schon gar keine Notiz davon; endlich wird diese Plage doch auch ein Ende nehmen.“ [33] Gelegentlich ließ Haydn aber auch seinem Unmuth freien Lauf. Bis zu welchem Grade ihm von diesem unverträglichen Weibe das Leben verbittert wurde, bezeugen die kraftvollen Worte, die er ebenfalls an die Polzelli im Jahre 1792 von London aus richtete: „Meine Frau, diese höllische Bestie, hat so vielerlei geschrieben, daß ich gezwungen war, ihr zu antworten, ich werde nicht mehr nach Hause kommen; von diesem Moment an hat sie Raison angenommen.“ [34] Die letzten Lebensjahre verlebte Frau Haydn getrennt von ihrem Manne, der sie sozusagen ins Exil schickte und für ihren Unterhalt sorgte. Sie wohnte bei einem Freunde Haydn's, dem Schullehrer Stoll, in Baden bei Wien, wo sie vergebens die Bäder gegen die Gicht gebrauchte, der sie endlich am 20. März 1800 (im Hause Nr. 83) erlag und zwei Tage darauf beerdigt wurde (Beil. I, 13). An der Seite einer solchen Gattin wird man den Seelenfrieden, der den Compositionen Haydn's so unverkennbar innewohnt, nur um so mehr anstaunen müssen. Man wird fast versucht, Haydn bei seiner Wahl die Worte in den Mund zu legen, die Lessing den gelehrten Sohn des Kaufmanns Chrysander gegen seinen Vater äußern läßt: „Man wird es zugestehen müssen, daß ich keine andere Absicht gehabt, als die, mich in den Tugenden zu üben, die bei Erduldung eines solchen Weibes nöthig sind.“ [35]

Ob Graf Morzin, der sich, wie erwähnt, damals obendrein in Wien befand, je etwas von der heimlichen Verheirathung seines Musikdirectors erfuhr, muß dahingestellt bleiben. Es

32 E la mia moglie; m'ha ben fatto arrabbiare.

33 Mia moglie sta maggior parte male di saluto, ed è sempre di medesimo cattivo umor, ma già io non mi curo di niente, finiranno una volta questi guai.

34 Mia moglie quella bestia infernale mi ha scritto tante cose, che era forzato di dar la riposta, che iò non tornerò più a casa, da questo momento ella ha più giùdizio.

35 „Der junge Gelehrte“, 3. Aufzug, 4. Auftritt.

trat jedoch ein Umstand ein, der jede Gefahr beseitigte. Zerrüttete Vermögensverhältnisse zwangen den Grafen, seinen bisherigen Aufwand zu vermindern. In erster Linie wurden davon seine Virtuosen betroffen: die Kapelle sammt ihrem Musikdirector wurde verabschiedet. Glücklicherweise hatte noch kurz zuvor der damals regierende Fürst Paul Anton Esterházy [36] bei einem Besuche bei Morzin an den aufgeführten Compositionen Haydn's Geschmack gefunden. Der Unterschied zwischen dieser jugendlich frischen Kraft und der strengen, ernst daherschreitenden Schreibweise seines bisherigen, bereits alternden Kapellmeisters konnte ihm nicht entgangen sein. Zur gelegenen Stunde erinnerte er sich des jungen Mannes; Graf Morzin hatte nur Worte des Lobes für ihn und auch in Wien war der Name Haydn bereits in weitere Kreise gedrungen. Das Jahr 1761 ward sofort entscheidend für den im Augenblick brodlosen jungen Ehemann: er wurde vorerst als zweiter Kapellmeister des fürstlichen Hauses Esterházy angestellt, dem er bis an sein Lebensende unter steigender Gunst und Anerkennung angehören sollte. Die Wanderzeit hatte somit ihr Ende erreicht, die Meisterjahre begannen. Suchen wir uns nun zunächst mit Eisenstadt, dem neuen Aufenthalte Haydn's, mit der fürstl. Musikkapelle und den Mitgliedern des fürstlichen Hauses, die sich dieselbe angelegen sein ließen, vertraut zu machen.

---

36 Griesinger (S. 22) nennt irrthümlich schon hier den Nachfolger (Nicolaus).

7.

Eisenstadt.

Die ungarische Freistadt Eisenstadt (ungarisch Kis Márton, d. i. Klein-Martin) diente Haydn in den Jahren 1761—66 ausschließlich zum Aufenthalt. Bis zum Jahre 1790 wohnte er dort nur in den Wintermonaten und nach der ersten und zweiten Londoner Reise besuchte er die königl. Stadt bis zum Jahre 1803 jährlich wenigstens in der Sommer- oder Herbstzeit. Wir wollen sie uns in Kürze vergegenwärtigen.

Eisenstadt liegt in Nieder-Ungarn, 6 Meilen von Wien, 1½ Meile von Oedenburg und ebenso weit von Wiener-Neustadt entfernt. Die gleichsam aus drei Theilen bestehende Stadt zählt gegen 500 Häuser mit über 5000 Einwohnern und zieht sich in fast gerade aufsteigender Richtung längs dem Leithagebirge hin, das sich hier in die Ebene abflacht. Ueber diese hinweg genießt der Blick in weitem Halbkreis nach der Richtung des Neusiedler Sees hin eine von Gebirgen begrenzte malerische Fernsicht, während sich in entgegengesetzter Richtung reizende, theilweise zu üppigem Rebenland umgewandelte Waldeshöhen anschließen. Von der Wiener Seite, auf der, die Dörfer Groß- und Kleinhöflein durchschneidenden und von alten Kastanienalleen beschatteten Landstraße kommend, passirt man an der Bergpfarrkirche und dem benachbarten weitläufigen Engel-Wirthshaus [1]

1 Das Einkehr-Wirthshaus „Zum Engel", früher ein Franziskanerkloster, wird zur Hälfte als Gasthaus, zur Hälfte als Probstei verwendet. Das Gasthaus diente dem Theater- und Orchester-Personal zu geselligen Zusammenkünften. Im Saale wurde zeitweilig auch Theater gespielt, Bälle abgehalten und Hochzeits- und ähnliche Feste gefeiert. In Gesellschaft mit Freunden war Haydn dort häufig ein Gast.

vorbei zunächst die hochgelegene, vorzugsweise von Juden bewohnte Bergstadt (Eisenstadt am Berge) mit dem im Jahre 1760 vom Fürsten Paul Anton gestifteten Kloster und Spital der Barmherzigen. An die Bergstadt reiht sich der Schloßgrund an; man betritt hier durch ein breites Eisengitter den weitläufigen fast regelmäßig vierseitigen Schloßplatz, zur Linken mit dem fürstlichen Schlosse begrenzt, dem gegenüber sich das säulengeschmückte Doppelgebäude für die Stallungen und für die seinerzeit hier paradirende fürstl. Grenadier-Hauptwache befindet. Die vierte Seite des Platzes ist durch einige Gebäude abgeschlossen und von hier gelangt man auf drei fast gleichlaufenden Straßen in die untere Stadt. Am Ende derselben, nahe dem hier noch unlängst bestandenen letzten Stadtthore steht die Pfarrkirche und außerhalb der hier erhaltenen Ringmauer zieht sich endlich noch die Vorstadt, Brandstatt genannt, hin. Die beiden großen Brände, die Eisenstadt heimsuchten, ereigneten sich bald nach der hier berührten Zeit in den Jahren 1768 und 1776; vor dieser Zeit bot somit die Stadt mit ihren damaligen Gebäuden und Befestigungswerken einen, im Gegensatz zu ihren heutigen schmucken Straßen ungleich alterthümlicheren Anblick. Hat nun auch die Stadt selbst und ihr geselliger Verkehr seitdem in verschiedener Beziehung so manche Veränderung erfahren: die Reize der umgebenden ewig reichen Natur sind dieselben geblieben. Auch damals genügte ein Gang in die gesegneten Weingärten, durch die saatenreichen Felder, der baumreichen Landstraße entlang, oder den Bergesgipfeln hinan in zauberische Waldeskühle, um Geist und Herz zu laben. Wer obendrein, wie später auch Haydn, ein Haus in der Klostergasse besaß, dem trugen zahllose im angrenzenden Park nistende Singvögel in lautem Chor den fröhlichen Morgengruß selbst zum Arbeitstische zu.

Unser Ziel ist das fürstliche Schloß, ein stattlicher Palast, der, so hoch gelegen, gleich einer Warte die Gegend weithin beherrscht. Im Jahre 1683 vom Fürsten Paul neu geschaffen, spricht auch dieses, in seinen Grundformen massive und doch auch edel gehaltene Gebäude für die Energie seines genialen Erbauers. Mit seinen vier großen Eckthürmen mit Kupferdach und drei kleineren mit weißem Blech gedeckt, nach allen vier Seiten eine langgestreckte Reihe von Fenstern bildend, mit tiefem Graben umgeben, über den eine Zugbrücke zum Haupteingang

führte, imponirte es gleich anfangs nicht blos dem eigenen Lande, denn wir finden eine sorgfältige in Kupfer radirte Abbildung schon in einem im Jahre 1697 in Augsburg erschienenen Werk.[2] Die Veränderungen datiren aus den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts; der Graben wurde ausgefüllt, die Front nach dem Hauptplatz mit einem Balcon und mit Statuen und Reliefs aus rothem Marmor, die Ahnen des fürstlichen Hauses darstellend, geschmückt und die Parkseite mit einem doppelten Säulengang und Balcon verbreitert; gleichzeitig wurde auch der Schloßplatz abgegraben und geebnet. Das Schloß enthält einen großen, mit schönen Frescomalereien gezierten Saal, dessen Vertiefung seinerzeit als Theaterbühne und zur Aufstellung des großen Orchesters diente; ein kleinerer, nicht minder kostbarer Saal war zur Zeit für die Kammermusik und die gewöhnlichen Productionen der Musikkapelle bestimmt. In der schön decorirten Hauskapelle, die zugleich als Schloßpfarrkirche dient, war der Chor, so geräumig er ist, in der Blüthezeit der Kapelle doch nicht im Stande, das ganze Musikpersonal aufzunehmen, das außerdem an bestimmten Tagen auch den musikalischen Gottesdienst in der Bergkirche besorgte.

Der, dem Schlosse unmittelbar sich anschließende, im englischen Stil angelegte herrliche Park mit dem auf korinthischen Säulen ruhenden Leopoldinentempel (die von Canova gemeißelte Statue der Fürstin Leopoldine bergend), mit schattigen Laubgängen und Alleen, Teichen, Wasserfällen, künstlichen Felsen und großartigen Treibhäusern geschmückt, breitet sich auf sanft emporsteigender Anhöhe aus, auf deren Gipfel man in entzückender Rundschau den Park selbst, den weithin sich erstreckenden fürstl. Thiergarten, ganz Eisenstadt, und in weiter Ferne die auf hohen Felsen thronende Burg Forchtenstein, die Umgegend der Stadt Oedenburg und die größere Hälfte des Neusiedlersees überblickt.

Die erwähnte Bergkirche am Eingang der Bergstadt besteht eigentlich aus einer Kapelle und einer unausgebauten Kuppelkirche, beide vom Fürsten Paul gegen Ende des 17. Jahrhunderts errichtet. Die auf künstlicher Anhöhe seltsam postirte Kapelle ist

---

2 Ertz-Hertzogliche des Zirkels und Linials oder: ausgewählter Anfang zu denen mathematischen Wissenschaften, beschrieben von A. E. B. V. P. Augsperg, durch J. Koppmayer. 1697.

wegen ihres daselbst aufgestellten Gnadenbildes der h. Maria das Ziel zahlreicher Processionen. Dieser Calvarienberg bildet mit der eigentlichen Bergkirche gewissermaßen ein Ganzes. Wie großartig Letztere ursprünglich angelegt war, ersieht man aus der gegenwärtig als Kirche benutzten Rotunde, die eigentlich als Sanctuarium der projectirten Kuppelkirche bestimmt war. Bei ihrem Besuche im August 1797 nannte sie die Kaiserin Maria Therese das Eisenstädter Pantheon. Haydn hat auch hier, gleichwie in der Schloßkapelle seine Messen dirigirt und sein Leichnam ruht nun in der Gruft dieses Gotteshauses. (Die Stelle bezeichnet an der Innenwand der Kirche ein einfacher Stein mit lateinischer Inschrift und verhüllter Lyra.) Der Ausbau der Kuppelkirche wurde wiederholt in Aussicht genommen und dabei auch der riesige erste Plan modificirt. So finden wir im Jahre 1798, nachdem die Kirche eben erst neu hergerichtet worden war, vom Theatermaler Peter Travaglio ein „Modell zur Bergpfarrkirche" eingereicht, wofür ihm aus der fürstl. Kasse 147 Fl. angewiesen wurden. Man erzählt sich noch heute, daß der Nachfolger des Fürsten Paul, im Hinblick auf die enormen Auslagen, die bei einem etwaigen Ausbau bevorstanden, denselben unmöglich zu machen suchte, indem er dicht vor dem bereits fertigen Theil der Kirche das noch bestehende Gebäude aufführen ließ. Anfangs diente dasselbe als Gasthaus, später als Musikgebäude. Zahlreichen Mitgliedern der Kapelle waren hier Freiquartiere angewiesen. Haydn's Bruder verlebte daselbst die letzten Jahre seines Lebens; Michael Prinster, der tüchtige Waldhornist, der die glänzendste Zeit der Kapelle miterlebte, starb hier am 5. Aug. 1869, 86 Jahre alt, und hier wurde auch am 8. Dec. 1810 [3] der nachmals weltberühmte Anatom Joseph Hyrtl geboren, dessen Vater, Jakob Hyrtl, von Krems gebürtig und am 11. Nov. 1794 in der Bergkirche mit Theresia Zöger getraut, als Oboist in der fürstl. Musikkapelle angestellt war. Gegenwärtig wohnen in diesem Musikgebäude der jetzige fürstl. Musikdirector Karl Zagitz und der im Jahre 1816 als Violinist in die Musikkapelle eingetretene, nun 78jährige und noch immer

3 Die am 5. Juli 1874 enthüllte marmorne Gedenktafel an der Außenseite des Hauses trägt irrthümlich das Datum 7. Dec. 1811.

active Joh. Lorenz, Sohn des am 12. Oct. 1817 verstorbenen vorzüglichen Contrabassisten Joseph Lorenz.

Eisenstadt hat alle Wandlungen der fürstlichen Musikkapelle an sich vorübergehen sehen, ihr allmähliches Entstehen und Wachsen, ihre Tage des höchsten Glanzes und ihren Verfall. An der Hand der für Kunst und Wissenschaft begeisterten Fürsten des Hauses Esterházy[4] sind wir hier im Stande, die so reiche Geschichte der Musikkapelle, die bis auf Paul, den eigentlichen Begründer des Fürstenhauses zurückreicht, in allen Stadien zu verfolgen.

Schon Paul's Vorgänger, Graf Nicolaus, hielt sich an seinem Hofe einen Harfenspieler. Nicolaus war Obergespan mehrerer Comitate, wurde 1625 zum Palatin erwählt und starb, 63 Jahre alt, am 11. Sept. 1645 auf seinem Lieblingssitze Großhöflein.

Paul, geboren am 8. Sept. 1635, empfing am 8. Dec. 1687 von Kaiser Leopold I. das Fürstendiplom[5] und nächstfolgenden Tages setzten er (als Palatin) und der Graner Erzbischof Georg Széchenyi dem Erzherzog Joseph als erstem erblichen Könige von Ungarn die Krone des heiligen Stephan aufs Haupt. Fürst Paul war ein hochbegabter Mann, erfüllt von tiefer Religiosität, ein Tröster der Armen, gleich ausgezeichnet als Kriegsheld wie als Diplomat und beseelt von Liebe zur Kunst und Wissenschaft. Nebst seiner schriftstellerischen Thätigkeit in religiöser Richtung pflegte er mit besonderer Vorliebe auch die Tonkunst. Er befestigte die von seinem Vater erbaute Burg Forchtenstein in Ungarn, legte daselbst die berühmte Schatzkammer an und schuf eine weitläufige Bildergalerie, die Porträts aller Ahnen des Hauses umfassend. Des von ihm erbauten Schlosses und der projectirten Kuppelkirche in Eisen-

4 Ausführliches über das fürstl. Haus Esterházy giebt die Monographie von Emerich von Hajnik. Oesterr. Revue, 3. Jahrg., 4. Bd., 1865.

5 Vorläufig nur für seine Person. Karl VI. dehnte den Fürstentitel (23. Mai 1712) auf den jeweiligen Erstgebornen und Majoratsherrn derselben Linie aus; Joseph II. (21. Juli 1782) auf sämmtliche Descendenten.

stadt wurde schon gedacht. Mit welcher Begeisterung dieser große Fürst seiner Kirche huldigte, zeigt eine im Jahre 1692 unternommene wahrhaft großartige Procession nach der schon früher erwähnten Wallfahrtskirche Mariazell[6], die ihres Gleichen sucht. Es sind dabei auch Trompeter und Paukenschläger genannt, ferner die Musiker paarweise einherschreitend und die Litaneien singend. Im Fall diese Musiker nicht schon damals einen selbständigen Kirchenchor des fürstl. Hausstaates bildeten, datirt dessen Bestehen doch aus dem ersten Jahre des nächstfolgenden Jahrhunderts, da ihn der rituale Gottesdienst der im Jahre 1701 mit den beiden Beneficien der Probsteien zu Groß- und Kleinhöflein incorporirten Schloßpfarrkirche bedingte. Einen schlagenden Beweis, daß der Fürst jedenfalls auf Bildung eines Vocalchores bedacht war, liefert ein im Original erhaltener

---

6 Die Ordnung des Zuges war folgende: Der Führer der Procession in langem blauen Kleide, einen Kranz auf dem Haupt und Stab und Wappen tragend; drei gleich geschmückte Männer, die große rothe, vergoldete Fahne tragend; 3860 Knaben aus allen Dominien, zwei und zwei gehend, nach jedem Hundert ein Paar Fahnen; 2360 erwachsene Männer; 1050 ältere Einwohner der Dominien; 100 Bürger von Eisenstadt, in ihrer Mitte die Stadtfahne; Knaben mit kleinen Fahnen, denen die Trompeter und Paukenschläger folgten; die Musiker, paarweise und die Litanei singend; eine Standarte mit 6 Ministranten und hierauf die 15 Mysterien des Rosenkranzes; die Pfarrer und andere Geistliche in Chorröcken; die Statue des Jesuskindlein auf einer Stange getragen; 4 Geistliche in vollem Ornate; 4 Prälaten und andere Geistliche mit Musikern; der Palatin Paul Esterházy selbst; viele Grafen und Freiherren paarweise, namentlich die Grafen Ladislaus Csáky, Emmerich und Peter Zichy, 3 Söhne des Palatin (Adam, Joseph und Sigismund), die Grafen Joseph und Franz Esterházy, Stephan Nádasdy ꝛc., der übrige Adel und die Hof-Dienerschaft; 8 weiß gekleidete Jungfrauen mit goldenen Kronen auf dem Haupte, Stäbe und Wappenschilder tragend; 4 gleich gekleidete Mädchen mit der Statue der h. Jungfrau; die Gemahlin des Palatin; mehrere Gräfinnen, die Witwen Esterházy und Nádasdy, die Comtessen Klara, Juliana, Christina, Maria Esterházy und andere Damen; 120 Edlere Damen; 1235 Jungfrauen aus den verschiedenen Dominien, mit aufgelösten und bekränzten Haaren; 710 Frauen; 510 Männer, ihre Arme in Kreuzesform ausstreckend und jede dieser Abtheilungen von Fahnenträgern geleitet. Endlich noch schlossen Kutschen und Wagen, Kameele und Pferde diese Procession, die aus 11,200 Personen bestand. (Nach einer gleichzeitigen lateinischen Handschrift im Archiv des Stiftes Heiligenkreuz.) Der Weg von Eisenstadt nach Mariazell beträgt bei so großem Gefolge etwa 6 Tagereisen.

Contract zwischen Fürst Paul und Johann Joseph Fux, k. k. Musikcompositor, nachmaligem Hofkapellmeister. Dieses mehrfach interessante Document, von beiden Parteien unterzeichnet, ist ausgefertigt zu Wien am 1. Juni 1707 und besagt, daß sich Fux verbindlich macht, zwei castrirte Knaben „in der Singerkunst“ zu informiren, wofür er monatlich ein Honorar von 10 Fl. für jeden Knaben erhält. Da Fux ferner verspricht, beide Knaben der besseren Bequemlichkeit halber gemeinschaftlich mit den in seinem Hause befindlichen Sängerknaben (also jenen von St. Stephan, wo Fux zur Zeit als Kapellmeister beim Gnadenbild fungirte) auch in litteris informiren lassen zu wollen, so legt der Fürst den Präceptoren für ihre Mühe weitere 20 Fl. jährlich bei. Einem zweiten Contract zufolge, datirt 9. Nov., erhielt Michael Hämmerl, der Grundschreiber der Kirche St. Dorothee zu Wien, auf ein halbes Jahr 100 Fl. baar und hatte dafür den Knaben „guette Kost, beeden täglich ein Maß Wein“ zu verabfolgen, wie auch „die weiße Wesch waschen zu lassen“. — Fürst Paul nahm aber auch selbst Einsehen in das Wesen der Tonkunst, und daß er die Composition mit Ernst betrieb, bezeugen die von ihm in Musik gesetzten ein- und mehrstimmigen Kirchenlieder auf alle Festtage im Jahr; als Begleitung dienen abwechselnd Orgel, Violinen, Violen und Baß, Fagott, Trompeten und Pauken. Die Melodien sind wahrhaft kirchlich, fließend und leicht sangbar und Harmonie und Stimmführung zeigen eine gewandte Handhabung des mehrstimmigen Satzes. Diese Kirchenlieder erschienen in einem Bande, groß Format, mit luxuriösem Titelblatt und jede Stimme für sich, sauber in Kupfer gestochen, im Jahre 1811.[7] Der Fürst hatte schon im Jahre 1701 wegen Stich der Platten mit den in der Chronik erwähnten Universitäts-Kupferstechern Jakob Hoffmann und Joh. Jakob Freundt in Wien unterhandelt. Die Genannten

---

7 Der Titel lautet: Harmonia coelestis seu Moelodiae Musicae Per Decursum totius Anni adhibendae ad Vsum Musicorum Authore Pavlo sacri Romani Imperij Principe Estoras de Galanta regni hungariae Palatino. Anno Domini MDCCXI. Wir finden hier noch die den Ursprung des fürstl. Hauses bezeichnende Schreibart Estoras. Haydn datirte seine Briefe aus Esterház in gleicher Weise. Noch 1774 erscheint im Almanach von Wien: In der Wallnerstraße Nr. 164 Nikolaus Fürst von Estoras.

verpflichteten sich damals, das ganze Werk, 300 Seiten (ohne Titelblatt) auf 150 Kupferplatten bis Januar 1702 abzuliefern. Die Arbeit verzögerte sich aber, wie der Titel zeigt, bis zum Jahre 1711. Für Stich und für Platten erhielten Hoffmann und Freundt zusammen 550 Fl. nebst drei Eimer Ungarwein. Fürst Paul verschied am 26. März 1713 zu Eisenstadt und wurde daselbst in der von ihm gestifteten Familiengruft beigesetzt.

Unter Michael, Paul's ältestem Sohn und Nachfolger, lassen sich schon, wenn auch vorerst nur mit Hülfe der Pfarr-Register und Rechnungs-Vorlagen, einzelne Musiker nachweisen, unter ihnen namentlich der fürstl. Hofmusikus Ferdinand Andreas Lindt, der im Jahre 1720 als 78jähriger Greis starb. Seine sechs Kinder wurden sämmtlich in die Kapelle aufgenommen und reicht einer seiner Söhne sogar noch in die Zeit Haydn's. Außer den Hof- und Feldtrompetern und Paukern, die, wie die andern Musici, verpflichtet waren, zu jeder Zeit in Eisenstadt und auf Reisen auf dem Kirchenchor und bei der Tafelmusik mitzuwirken, sind seit dem Jahre 1715 mehrere Hofmusici namhaft gemacht, unter ihnen der Lautenmeister und nachherige Tenorist Anton Aloys Durant und bereits auch ein Kapellmeister, Wenzel Zivilhofer. Der Name des Letzteren erscheint zum erstenmal im Jahre 1715 bei einem Taufact; zwei Jahre später versehen Fürst Michael und die Fürstin Anna Margarethe bei seinem Kinde Pathenstelle; Zivilhofer stand somit beim Fürstenhaus in Gnaden.

Mit dem 1. Jan. 1720 gewinnen wir endlich festen Boden. Fürst Michael scheint mit diesem Tage die Kapelle neu geregelt zu haben. Elf Decrete liegen vor; von den 6 Hof- und Feldtrompetern haben einige schon vordem gedient und müssen nun zum Theil auch auf dem Chor als Sänger mitwirken; den 6 Lindt'schen Kindern ist eine Beihülfe an Geld ausgeworfen; Antonie Lindt wird als Hof-Discantistin angestellt; der Lautenmeister Durant erscheint abermals; in dem Castraten (Altist) Hans Paulus Kniebandt, der später die beste Convention bezog, ließe sich etwa einer der früher genannten, im Jahre 1707 nach Wien gesandten Sängerknaben vermuthen, wenn dem nicht das Taufbuch der Stadtpfarre widerspräche, das schon 1688 diesen Paulus als Sohn des Andreas Kniebandt

Inwohner von Eisenstadt, aufweist; es wäre demnach ein sehr alter Knabe gewesen, mit dem sich wiederum „täglich ein Maß Wein" eher vereinbaren ließe. Als Schlußstein reiht sich das Decret des genannten Kapellmeisters (Capellae Magister) Wenzel. Zivilhofer an; er bezog einen Jahresgehalt von 320 Fl. sammt Quartiergeld, täglich ein Maß Wein, ein Paar Semmeln, jährl. 4 Klafter Holz und das übliche sonstige Deputat. Sie Alle sind wie vordem verpflichtet, mit ihrem Talent dem Fürsten aller Orten, in der Kirche und bei der Tafel zu dienen, der Kapellmeister überdies als Componist und ausübender Musiker. Die jährliche Ausgabe für diese Musikkapelle (die Naturalien in Geldeswerth berechnet und die Gehalte des Probst und zweier Kapläne inbegriffen) betrug 3058 Fl. 14 Kr. rhn.

Fürst Michael starb zu Wien am 24. März 1721 und wurde am 28. in Eisenstadt in der Gruft seiner Väter beigesetzt. In Ermangelung eines leiblichen Erben folgte ihm in der Regierung des Majorats sein Bruder Joseph, geb. am 12. Mai 1687, vermählt am 22. Mai 1707 mit Maria Octavia, Tochter des Reichsfürsten Georg Julius von Gilleis. Joseph's Regierung zählte nur nach Wochen; er starb schon am 7. Juni desselben Jahres.

Das Majorat kam nun an seinen Sohn Paul Anton, geb. am 22. April 1711. Da derselbe aber noch als unmündig unter Vormundschaft stand, regierte seine Mutter, der wir in Wien im Michaelerhause begegnet sind, wo sie gleichzeitig mit Haydn unter demselben Dache wohnte und auch daselbst am 24. April 1762 im 76. Lebensjahre starb.

Unter der Fürstin Maria Octavia wurde das früheste Conventional der fürstl. Musikkapelle angelegt und dieselbe reorganisirt; die jährlichen Ausgaben an Geld und Geldeswerth wurden zugleich auf 1479 Fl. 55 Kr., also unter die Hälfte des frühern Betrags, herabgedrückt. Der Stand der Kapelle war nun folgender: 1 Discantistin (Antonie Lindt), 1 Discantist (Paul Huszár, später Tenorist), 1 Altist (der Castrat Kniebandt), 2 Bassisten (Franz Payr, später Organist, und Joh. Georg Thonner). Des früheren Kapellmeisters geschieht keiner weiteren Erwähnung; auch kein Chorregent ist genannt, doch vertrat diesen Posten 7 Jahre lang aushülfsweise der erwähnte Bassist Thonner, der auch bei der Buchhalterei verwendet wurde und

erst 1761, 66 Jahre alt, starb. Das Orchester (2 Violinen, 1 Violon, 1 Fagott sammt Orgel) war ausschließlich durch die Brüder Lindt vertreten. Die Genannten bezogen reichliches Deputat, das ihren Gehalt in Geld häufig überstieg. [8]

Die wichtigste Ernennung unter der Fürstin war die eines Kapellmeisters, dessen Name vorerst nur aus den Quittungen ersichtlich ist. Die Nachrichten über diesen höchst eigenthümlichen Mann sind so spärlich, daß wir hier auch auf anscheinend geringfügige Einzelheiten Rücksicht nehmen müssen. Die Anstellung des Gregorius Josephus Werner als Kapellmeister datirt vom 10. Mai 1728; sein Gehalt betrug jährlich 400 Fl., nebst 28 Fl. Quartiergeld, nur zweimal während seiner langen Dienstzeit durch kleine Deputate ergänzt. Das Vorleben Werner's ist in tiefes Dunkel gehüllt; nichts deutet darauf hin, wo und wann er geboren und wo er seine Ausbildung genoß. Am nächsten liegt noch die Vermuthung, daß er, wenn auch nicht in Wien geboren [9], sich doch daselbst nicht blos vorübergehend aufgehalten hat. Dafür spricht zunächst seine Burleske „Der Wiener Tandelmarkt". Daß er etwa ein Schüler von Fux gewesen, dafür zeugen seine contrapunktischen Compositionen. Jedenfalls hat Werner diesen Meister hoch geschätzt, denn er schrieb sich dessen Missa canonica vollständig ab, wie er auch Messen von Caldara, Reutter u. A. copirte. Wie sehr sich Werner zu der strengen Schreibart hingezogen fühlte und sie mit seltener Ausdauer sich zu eigen zu machen bemühte, beweist seine noch vorhandene Abschrift eines im Jahre 1643 in Nürnberg erschienenen geschätzten Lehrbuchs der Tonkunst von J. A. Herbst. [10] Laut Quittung des fürstl. Hausmeisters in Wien wurden Werner am 15. Juni

---

8 Beispielsweise hatte der Fagottist Anton Lindt 34 Fl. Jahresgehalt, 8 Fl. Quartiergeld, 10 Fl. Holzgeld, 300 Pfd. Rindfleisch à 4 d. = 12 Fl.; 1 Schwein = 6 Fl., ½ Eimer Rüben, ditto Kraut = 1 Fl., zusammen 71 Fl. (1 Fl. = 60 Kr.; 1 Kr. = 6 Denar.)

9 Die Pfarr-Register geben über Werner keinen Aufschluß.

10 Musica Poëtica, sive compendium melopoëticum, das ist: Eine kurtze Anleitung, vnd gründliche Vnterweisung, wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang, nach gewiesen Praeceptis vnd Regulis componiren, vnd machen soll ꝛc. anjetzo publiciret vnd zum Druck verfertiget: durch Johann Andream Herbst, Capellmeistern in Nürnberg, MDC.XXXXIII.

1728 zwei Wagen für ihn und für sein Gepäck zur Fahrt nach Eisenstadt gestellt. Vorher aber besorgte er noch den Ankauf eines Violoncells für den jungen Fürsten beim kais. Hof-Lautenmacher Anton Posch und einige Instrumente für den Kirchenchor, wie auch die Copiatur verschiedener Kirchenmusikalien von Schmidt, Fux, Oettl, Reinhard, Ziani, Paumann und Caldara, deren Anschaffung nahezu 400 Fl. betrug. (Auch hier deuten die Namen auf genaues Vertrautsein mit Wiener Verhältnissen.) Werner war ein fleißiger Mann; kaum in Eisenstadt angekommen, fing er an für Kirche und Kammer zu componiren und jedes Jahr vermehrte die Zahl seiner Arbeiten, die er sogar selbst in die einzelnen Stimmen auszog und das grobe Papier dazu aus freier Hand selbst rastrirte. Bald nach seiner Anstellung muß Werner geheirathet haben; auch hierüber führten die Nachforschungen nicht zum gewünschten Resultat. Seine Frau, Elisabeth, war so weit musikalisch gebildet, daß sie im Stande war, selbst zu unterrichten. Bei der Taufe des ersten Sohnes, geb. 11. Jan. 1731, vertrat der Fürst Pathenstelle; beim nächsten Knaben ließen sich Philipp Werner und seine Frau, Anna Maria, (möglicherweise die Eltern Werner's) in **absentia** durch Einwohner von Eisenstadt vertreten. Es folgten noch mehrere Kinder, von denen aber nebst den genannten keines die Eltern überlebte. Die Frau starb am 22. Sept. 1753, alt 48 Jahre. Nach dem Tode der Sängerin Antonie Lindt (1736) hatte Werner auf kurze Zeit zur Haltung eines Discant-Jungen nebst 24 Fl. Lehrgeld ein ansehnliches Deputat; nachdem dieses entfiel, bezog Werner von Nov. 1738 angefangen für beständig an Naturalien jährlich 15 Eimer Wein (à 3 Fl.) und 15 Metzen Korn (à 1 Fl.), ferner seit 1740 für seinen Knaben Paul Anton, der in der Kirche den Alt sang, 50 Fl. Nach dem Tode desselben sang Werner selbst den Alt [11] und bezog den genannten Extra-Gehalt fort. Im Jahre 1759 aber versagte seine Stimme gänzlich, nachdem schon vorher ihre Gebrechlichkeit die

---

11 Den Castraten gegenüber, die durch eine unnatürliche Procedur ihre ursprünglichen Stimmittel zu erhalten wußten, gab es Sänger, die durch künstliche Ausbildung des Falsetts im Stande waren, die Aufgaben einer Altstimme auszuführen.

Anstellung einer Sängerin erheischte. In der Mitte der 40er Jahre wurden Werner jährlich vier Kremnitzer Ducaten (= 16 Fl. 80 d.) bewilligt zum Druck der Textbücher seiner Charfreitags-Oratorien, die seit 1729 alljährlich in der Schloßcapelle, beim h. Grabe in der Capelle der hochadeligen Chorfrauen bei St. Joseph (das spätere sogenannte Darmstädtische Haus) und auch in der Spitalscapelle abgesungen wurden. (Die letzte Quittung datirt Febr. 1761.) Im Jahre 1735 widmet Werner dem aus Frankreich zurückgekehrten Fürsten, der sich am 26. Dec. 1734 zu Luneville mit Maria Anna Louise, Marchesa von Lunati Visconti, vermählt hatte, ein größeres Werk, 6 Symphonien und 6 Sonaten für 2 Violinen und Baß umfassend; die umständliche und unterwürfige Dedication giebt zugleich in dem damals unvermeidlichen Chronogramm die genannte Jahreszahl. Im Nov. 1738 bittet Werner, der Fürst wolle „einige neue musikalische Stücke, 5 Symphonien und 1 Imitations-Concert aus denen ital. Sing-Arien" in Gnaden annehmen. Ihre Vorlage hatte noch einen besondern Grund: Werner unterbreitet zugleich die Klage, daß die ihm gnädigst bewilligten 15 Eimer Wein (Eisenstädter Hamb, d. i. Ausmaß) ihm, „aber gewiß nicht absichtlich, sondern aus Versehen", in heurigem (diesjährigem) Bergrecht-Wein ausgeliefert wurden, während doch alle andern Hofmusici einen dergleichen alten Wein beziehen; er bittet daher demüthig um Abhülfe, da ihm „wegen vielfältig sitzender Arbeit ein dergleichen junger unverjährter Wein an der Gesundheit höchst schädlich seye"; solcher Gnade sich würdig zu zeigen, werde mit unermüdetem Fleiße bemüht sein Sr. hochfürstl. Durchlaucht „unwürdiger Capellmaister". Da wir diesem wunderlichen Manne mit seiner anspruchslosen Treue und seinem derbbiedern Wesen nochmals begegnen werden, nehmen wir für diesmal von ihm Abschied. Der Ausspruch Lessing's: „Viele sind berühmt, viele verdienen es zu sein", trifft bei Werner insofern zu, als er jedenfalls das Zeug dazu hatte, unter andern Verhältnissen eine hervorragendere musikalische Stellung einzunehmen, als ihm beschieden war. Haydn war hierin glücklicher; die Zeiten hatten sich geändert, er konnte sich mit tüchtigen Musikern umgeben und sein Fürst lebte sozusagen nur für die Kunst und ließ es nicht an Anregung fehlen. Wie sehr Haydn seinen Vorfahr im Amte schätzte, obwohl ihn Werner einen „Mode-

hansl“ und „G'sanglmacher“ nannte, werden wir noch erfahren.[12] —

Paul Anton wurde im Jahre 1734 großjährig und trat somit das fürstliche Majorat an. Für unsere Aufgabe gewinnt seine Person eine besondere Bedeutung. Seine Mutter hatte in ihm unleugbar Sinn und Liebe für die Tonkunst genährt; er spielte auch selbst Violine und Violoncell und scheint er einen der genannten Brüder, den Violinisten Joseph Lindt, von dem eine Rechnung für Instrumenten-Zurichtung vorliegt[13], zum Lehrer gehabt zu haben. Sein Interesse für Musik bezeugen vornehmlich noch vorhandene zahlreiche, von ihm in Wien, Dresden, Mailand, Rom und Neapel gesammelte Partituren von Opern, Serenaten, Pastoralen und Instrumentalwerken, über welche ein von Champée, Violinisten im Orchester der franz. Komödie im Theater nächst der Burg (siehe die Chronik) im Jahre 1759 verfaßter, kalligraphisch ausgearbeiteter und dem

12 Werner war in Eisenstadt gleichsam lebendig begraben. Walther (Music. Lexicon, 1732) führt ihn gar nicht an. Erst sein späterer schriftlicher Zusatz im eigenen Hand-Exemplar lautet: „Werner (Georg) ist jetzo (1736) Capellmeister beym Fürsten Esterhasi zu Wien.“ Gerber (Lexicon der Tonkünstler, 1792), also über 50 Jahre später, spricht von Werner, „hochfürstl. Esterhasischer Kapellmeister zu Eisenstadt in Ungarn, um 1736, war vielleicht der Vorfahr unsers großen Haydn im Amte“, und führt dann 2 komische Cantaten und 1 Instrumental-Composition an, die er in der 2. Aufl., IV. Theil, 1814, mit dem musik. Instrumental-Calender ergänzt. Marpurg und Mattheson nennen Werner nirgends und wenn er sonst erwähnt ist, geschieht dies meistens nur im Hinblick auf seine Compositionen komischer Art. Ausführlicheres giebt Aloys Fuchs in der Allg. Wiener Musik-Zeitung, 1843, Nr. 85. Ein zweiter Aufsatz im folgenden Jahrgang, Nr. 56, stammt offenbar von einem Lokalvertrauten, aber in beiden Fällen wimmelt das Biographische von Irrthümern. Am verbreitetsten und mit aller Bestimmtheit erzählt war selbst unter den jüngern Mitgliedern der fürstl. Kapelle folgende Märe: Haydn sei von Esterház heraufgekommen, um seine 6/4 Messe G-dur zu produciren; sie mißfiel Werner derart, daß Haydn zu seiner Ehrenrettung einen zweiten Versuch machte und die bekannte (Cäcilien-?) Messe im strengen Stil schrieb und sie Werner vorlegte und von da an datirte sich dann Werner's Achtung für Haydn. Es genügt, daran zu erinnern, daß die G-dur-Messe 1772, 6 Jahre nach Werner's Tod, geschrieben ist.

13 „Rechnung des Jos. Lindt, was vor des gnädigsten Fürsten Instrument wegen Zuricht ist ausgelegt worden“ (dat. 1728).

kunstsinnigen Fürsten gewidmeter Katalog in franz. Sprache ebenfalls sich erhalten hat. Der Vermählung des Fürsten mit der Marchesa von Lunati Visconti aus Lothringen wurde schon gedacht. Die Ehe blieb kinderlos; die Fürstin starb zu Eisenstadt am 4. Juli 1782. Im Jahre 1750 übernahm der Fürst den Gesandtschaftsposten am neapolitanischen Hofe; vor und nach dieser Zeit hatte er sich im Erbfolge- und im siebenjährigen Kriege hervorgethan und stieg bis zur Würde eines Feldmarschalls. Zweimal stellte er seiner Monarchin ein ganzes wohlausgerüstetes Husarenregiment unentgeltlich zur Verfügung. In der reichverzierten Uniform seines Regiments, im blauen Dolman und geschmückt mit dem Ritterorden des goldenen Vließes sehen wir ihn denn auch im Schlosse zu Forchtenstein abgebildet, umgeben von 80 Offizieren seines Regiments in ebenso viel einzelnen nach dem Leben porträtirten Oelgemälden. Nahezu drei Jahrzehnte stand die Musikkapelle unter der Obhut dieses Fürsten; wir sehen sie in diesem Zeitraume stetig, wenn auch langsam vorwärts schreiten, doch bewegte sie sich immer noch in bescheidenen Dimensionen, eben groß genug, um den Kirchendienst und die Tafelmusik zu versehen und etwa mit Beiziehung von italienischen Sängern aus Wien ein Familienfest im fürstl. Hause mit einem größeren dramatischen Werk zu verherrlichen. So wurde im Jahre 1755 zum Geburtstag des Fürsten im Schlosse eine Ecloga Pastorale von Abbate Giov. Claudio Pasquini, Musik von Francesco Maggiore, aufgeführt, von der noch Textbuch und Partitur vorhanden sind. Daß diese kleine Kapelle im Stande war, auch Werner's Oratorien und Messen auszuführen, zeugt von der Tüchtigkeit jedes Einzelnen.

Kurz nach des Fürsten Regierungsantritt wurde das Orchester zum erstenmale mit Flöte, Oboe, Posaune und Pauke verstärkt und wer außerdem im Haushalt des Fürsten zu singen oder ein Instrument zu spielen verstand, sah sich, mit oder ohne seinen Willen, nach Bedarf in die Kapelle eingereiht.[14] So

---

14 Die Sitte, das dienende Personal zu häuslichen Musik-Productionen zu verwenden, war bekanntlich im vorigen Jahrhundert nichts Ungewöhnliches. Charakteristisch ist in dieser Beziehung eine Ankündigung der Wiener Zeitung

finden wir namentlich in den 50er Jahren mehrere Kanzleibeamte gleichzeitig als Musiker genannt. Bei der Tafelmusik und auf dem Chor halfen auch die Schullehrer der benachbarten Oerter Groß- und Klein-Höflein als Fagottisten aus; der Schloß-Schulmeister Jos. Diezl sang im Chor als Tenorist und war auch bei der Feldmusik eingereiht, und sein Weib war zugleich gehalten, den Kapellenchor zu frequentiren. Im Jahre 1754 war der Unterhalt der Kapelle (incl. Naturalien in Geld berechnet)[15] auf 2723 Fl. gestiegen. Den höchsten Gehalt bezog merkwürdigerweise der Pauker Adamus Sturm (sammt Naturalien 285 Fl.); ihm zunächst die beiden Oboisten Karl Braun und Anton Kreibig (200 und 227 Fl.). Durchschnittlich bezog jeder Musiker damals jährlich außer dem Gehalt in Geld an Naturalien 300 Pfd. Rindfleisch, 1 Stück Schwein, 9 Eimer Wein, 30 Pfd. Schmalz, 12 Metzen Korn und Weizen, 40 Pfd. Salz, 30 Pfd. Kerzen, 6 Klafter Holz und die übliche Aushülfe für die Küche. Der genannte Adamus Sturm (gest. 1771) diente dem Fürstenhause bei 30 Jahren und war, wie noch die erhaltene, obwohl stark verwitterte Grabschrift zeigt[16], einer jener wunderlichen Käuze, deren die Kapelle zu jeder Zeit Mehrere aufzuweisen hatte.

Am 1. Jan. 1759 erhielt das Sängerpersonal der Kapelle den bis dahin bedeutsamsten Zuwachs: Der bereits in der Chronik genannte Karl Friberth wurde als „Tenorist und Hofstaat-Musikus" angestellt; genau ein Jahr später, am 1. Jan. 1760, fand die Aufnahme der ihm ebenbürtigen Discantistin, Anna Maria Scheffstoß als „Chor- und Cameral-Singerin" statt.

---

vom Jahre 1789: „In ein hiesiges Herrschaftshaus wird ein Bedienter gesucht, welcher die Violine gut spielen, und schwere Clavierſonaten zu accompagniren versteht."

15 Die Naturalien waren damals zu folgenden Preisen berechnet: 1 Pfd. Rindfleisch 5 d.; 1 Schwein 7 Fl.; 1 Pfd. Schmalz 20 d.; 1 Pfd. Salz 4 d.; je 1 Metzen Weizen 1 Fl. 50 Kr.; Korn 1 Fl.; Küchenspeise (Grünzeug) 3 Fl.; 1 Eimer Kraut und Rüben 1 Fl. 50 Kr.; 1 Eimer Wein 3 Fl.; 1 Klafter Holz 2 Fl. Außerdem noch Quartiergeld durchschnittlich 12—16 Fl. (Geldeswerth siehe Anm. 8.)

16 Die Grabschrift beginnt im Tone eines echten Hagestolzen: „Hier ruht Adamus Sturm — Der nie verehelig̈t war, — Er zog ins Toden-Reich — Nach fünfundsechzig Jahr" — —.

Der Fürst, erst jetzt stätig sich in Eisenstadt aufhaltend, war offenbar im besten Zuge, seine Kapelle zu verbessern. Der früher erwähnte Besuch beim Grafen Morzin und die Bekanntschaft mit Haydn's Compositionen mochte ihn vollends darauf aufmerksam gemacht haben, daß sein bereits alternder und kränkelnder Kapellmeister nicht mehr im Stande war, erhöhten Anforderungen zu genügen. Ein Ersatz war dringend geboten. Und wie im Leben die Umstände oft wunderbar ineinander greifen, so traf es sich auch hier, daß in eben diese Zeit die Auflösung der Morzin'schen Kapelle fiel. Der Fürst griff rasch zu und versicherte sich der Person des frei gewordenen gräfl. Musikdirectors, dem das dargebotene neue Asyl um so erwünschter sein mußte, als es ihn so unerwartet von der Sorge um den kaum erst errichteten eigenen Hausstand befreite.[17]

---

17 Obwohl es zwecklos und ermüdend wäre, in der Folge bei jedem bedeutenderen Moment in Haydn's Lebenslauf die mancherlei verbreiteten willkürlichen Ausschmückungen jedesmal zu widerlegen, sei doch hier der Anekdote gedacht, mit der Carpani (Le Haydine, p. 88) Haydn beim Fürsten Esterházy einführt. Sie wurde von Fétis (Biogr. univ. des Musiciens) aufgenommen und wird regelmäßig noch in neuester Zeit nacherzählt, z. B. in Schoelcher's The life of Handel, engl. Uebersetzung, London 1857, p. 368; in Les Musiciens célèbres, par F. Clément, Paris 1868 (Artikel Haydn) etc. Es heißt: Fürst Esterházy habe bei Aufführung der Haydn'schen Symphonie beim Grafen Morzin den damals kranken Componisten nicht gesehen. Der Fürst wird später durch seinen Orchesterdirector Friedberg an Haydn erinnert. Friedberg räth Haydn eine Symphonie zu schreiben (es wird auch gleich eine „fünfte in C $^{3}/_{4}$" als solche bezeichnet). Bei der Aufführung ist der Fürst entzückt und fragt nach dem Componisten. „Von Haydn", antwortet Friedberg, indem er den zitternden Musiker vorstellt: „Quoi! la musique est de ce Maure? He bien! Maure, dès ce moment tu es à mon service. Comment t'appelles-tu? — Joseph Haydn. — Mais je me souviens de ce nom; tu es déjà de ma maison: pourquoi ne t'ai-je pas encore vu? Va, et habille toi en maître de chapelle; je ne veux plus te voir ainsi: tu es trop petit, ta figure est mesquine; prends un habit neuf, une perruque à boucles, le rabat et les talons rouges; mais je veux qu'ils soient hauts, afin que ta stature réponde à ton mérite. Tu entends, va, et tout te sera donné." Und Haydn? . . . Der „Mohr" zog sich ehrerbietig in einen Winkel des Orchesters zurück, „songeant avec regret à la perte de ses cheveux et de son élégance de jeune homme." Diese Scene (ergänzt die Anekdote) trug sich am 19. März 1760 zu. — Die Haltlosigkeit der hier mitgetheilten Fabel ergiebt sich allein schon aus dem Umstande, daß

Ueber die vorausgegangenen Verhandlungen liegt zwar nichts Näheres vor, doch hat sich uns die in Wien am ersten Mai 1761 ausgefertigte „Convention und Verhaltungs-Norma“ (Beil. V.) erhalten, die uns mit ihren vierzehn Paragraphen einen reichen Ersatz bietet. Demnach (§. 1) wurde „Er Joseph Heyden“ als Vice-Kapellmeister in die Dienste des Fürsten Esterházy dergestalt aufgenommen, daß, während der bisherige Kapellmeister Gregorius Werner, „obwohl er hohen Alters und Kränklichkeit halber nicht wohl im Stande ist, seiner Pflicht gehörig nachzukommen, er dennoch in Ansehung seiner langjährigen, treu und emsig geleisteten Dienste als Ober-Kapellmeister verbleibt“ und Joseph Haydn ihm, was die Kirchenmusik betrifft, subordinirt sein wird. In allen andern Fällen aber, wo immer Musikaufführungen stattfinden, werden sämmtliche Musiker an ihren Vice-Kapellmeister angewiesen. (Diese Ordnung zielt bereits auf eine vermehrte Thätigkeit der Kapelle, auf dramatische und auf Orchester- und Kammermusik-Aufführungen.) §. 2. Von dem nunmehr als Hausofficier angesehenen und gehaltenen Vice-Kapellmeister wird erwartet, daß er sich nüchtern und mit den ihm untergebenen Musikern nicht brutal, sondern bescheiden, ruhig und ehrlich aufzuführen wissen wird, wie es dem ehrliebenden Hausofficier eines fürstl. Hofstaates wohl ansteht. Daß ferner bei Productionen vor der hohen Herrschaft Er Vice-Kapellmeister sammt den Musikern allezeit in Uniform und nicht nur Er Joseph Heyden selbst sauber erscheine, sondern daß er auch seine Untergebenen dazu anhalte, daß sie ihrer ertheilten Vorschrift gemäß in weißen Strümpfen, weißer Wäsche, eingepudert und entweder in Zopf oder Haarbeutel, jedoch Alle durchaus gleich, sich sehen lassen. §. 3. Da die Musiker an ihn als ihren Vice-Kapellmeister angewiesen sind, wird Er Joseph Heyden sich um so exemplarischer aufführen, damit dieselben an seinen guten Eigenschaften ein Beispiel nehmen können, daher er auch jede Familiarität, Gemeinschaft in Essen, Trinken und andern Umgang zu vermeiden hat, um den ihm gebührenden Re-

---

die Esterházy'sche Kapelle weder damals noch je überhaupt einen Orchesterdirector Friedberg besessen hat. Wohl aber ließe sich annehmen, daß der Sänger Friberth, der davon gehört, daß Haydn frei geworden, den Fürsten an ihn erinnert haben mag.

spect nicht zu vergeben, sondern aufrecht zu erhalten und die Untergebenen zur schuldigen Parition um so eher zu vermögen, je unangenehmer etwaige Uneinigkeiten die Herrschaft berühren müßten. §. 4. Solle Er jede anbefohlene Composition sofort ausführen, jedoch Niemanden mittheilen, noch weniger abschreiben lassen, auch ohne eingeholte Erlaubniß für Andere nichts componiren. §. 5. Hat Er Joseph Heyden alltäglich in Wien oder auf den Herrschaften Vor- und Nachmittags im Antichambre zu erscheinen und abzuwarten, ob eine Musik anbefohlen sei und dafür zu sorgen, daß alle Musiker zu rechter Zeit erscheinen und zu spät Kommende oder gar Abwesende zu notiren. §. 6. Wird Er etwaige Uneinigkeiten und Beschwerden unter den Musikern nach Möglichkeit zu schlichten trachten, um der hohen Herrschaft in unbedeutenden Fällen keine Ungelegenheit zu verursachen, und nur dann, wann etwas besonderes vorfalle, welches Er Joseph Heyden nicht selbst im Stande sei, auszugleichen oder zu vermitteln, darüber an die hochfürstl. Durchlaucht berichten. §. 7. Hat Er Vice-Kapellmeister auf Erhaltung der Musikalien und musikalischen Instrumente zu achten und für dieselben zu haften. §. 8. Wird Er Joseph Heyden gehalten, die Sängerinnen zu instruiren, damit sie das in Wien mit Mühe und Unkosten von vornehmen Meistern Erlernte auf dem Lande nicht wieder vergessen; auch habe er sich selber in unterschiedlichen Instrumenten, deren er kundig ist, brauchen zu lassen. §. 9. Wird ihm eine Abschrift der Convention und Verhaltungs-Norma zugestellt, damit er seine ihm Untergebenen darnach anzuhalten wisse. §. 10. Uebrigens lasse man all' seine schuldigen Dienste seiner Geschicklichkeit und seinem Eifer über und erachte es um so weniger nöthig, jene zu Papier zu setzen, als die durchlauchtige Herrschaft ohnedem gnädigst hoffet, daß Er Joseph Heyden jederzeit und aus eigenem Antrieb nicht nur obenerwähnte Dienste, sondern auch alle sonstigen Befehle, die ihm nach Erforderniß in Zukunft aufgetragen werden sollten, aufs genaueste beobachte, wie auch das Orchester auf solchem Fuß und in so guter Ordnung erhalte, daß es ihm zur Ehre gereiche und er sich der fernern fürstlichen Gnade würdig machen werde. In Voraussetzung dessen werden ihm (§. 11) jährlich 400 Fl. rhn. von der hohen Herrschaft hiermit accordiret und solle (§. 12) Er Joseph Heyden überdies auf denen Herrschaften den Officiers-

tisch oder einen halben Gulden tägliches Kostgeld erhalten. (Im Conventional ist auch „jährlich eine Uniform" verzeichnet.) Ist (§. 13) diese Convention mit ihm Vice-Kapellmeister vom 1. Mai 1761 angefangen wenigstens auf drei Jahre dergestalt beschlossen worden, daß, im Fall Er Joseph Heyden nach dieser Zeit sein Glück weiters machen wolle, er seine diesfällige Intention ein halbes Jahr voraus kund zu machen schuldig sei. Ingleichen verspricht die Herrschaft (§. 14) ihn Joseph Heyden nicht nur in der gegebenen Frist in Dienst zu behalten, sondern solle ihm auch nach geleisteter vollkommener Satisfaction die Exspectanz auf die Ober-Kapellmeisterstelle zu Theil werden, widrigenfalls es aber der hohen Herrschaft allezeit frei steht, ihn auch während der Dienstzeit zu entlassen. —

Dieses Document bedarf keines Commentars; es gewährt uns einen gründlichen Einblick in die Hausordnung dieser, später so berühmt gewordenen Musikkapelle. Viel wird von Haydn verlangt: er soll Dirigent, Componist, Schiedsrichter, Aufseher und Instructor zugleich sein; im Uebrigen erwartet man von seinem Eifer, daß er die Kapelle auf eine Höhe bringe, die ihm zur Ehre gereiche. Nun! diese Erwartung hat der „ehrliebende Hausofficier" in glänzender Weise erfüllt. Das Fürstenhaus bot ihm ein Gastgeschenk — Er ließ dafür ein schöneres zurück. Mit seinem Eintritt war auch die Stätte geweiht, und nun: „Nach hundert Jahren klingt sein Wort und seine That dem Enkel wieder." Wohl selten hat sich das Wort des Dichters so glänzend bewahrheitet.

Das stete Er, womit der neue Kapellmeister apostrophirt wird, hatte zu jener Zeit durchaus nicht das Abstoßende und Verletzende [18], das unsere Zeit demselben beilegt. Auch Friedrich der Große bediente sich desselben seinem neuen Kapellmeister Reichardt gegenüber, den er anfangs sogar mit „Ihr" (das dem Unterthan galt) anredete. Mit seinen Musikern, selbst mit denen, die ihm täglich accompagnirten und zu denen die vorzüglichsten Künstler zählten, machte der König wenig Federlesens. „Laßt die Musikanten herein!" herrschte er die dienen-

---

18 Der junge Dittersdorf wußte allerdings seinem Vorgesetzten, dem Grafen Spork, derb darauf zu antworten. Dittersdorf's Lebensbeschreibung, 1801, S. 127.

den Kammerhusaren an.[19] Gleich diesem „Er" heißt es jahrelang in den Amtsberichten des fürstl. Wirthschaftsrathes und in den Verordnungen des Fürsten kurzweg „der Hayden". Es bedurfte des Anstoßes von außen, um hier eine Aenderung zu erzielen, denn als nach seiner Rückkehr von London dem ruhmgekrönten Manne diese Mißachtung von Seite des damaligen Fürsten denn doch zu viel wurde und er sich darüber bei seiner hohen Gönnerin, der Fürstin Maria Josepha Hermenegild bitter beklagte, hieß es von da an in Dienstangelegenheiten immer: „Herr von Haydn" und öfters auch „Wohledelgeborner" oder „Lieber Kapellmeister von Haydn".

Haydn's körperliche Erscheinung können wir uns schon jetzt gegenwärtig halten. Wir haben ihn uns in Uniform zu denken, im lichtblauem Frack mit silbernen Schnüren und Knöpfen, Weste ebenfalls hellblau und mit Silberborden besetzt, nebst gestickter Halskrause und weißer Halsbinde. So stellt ihn ein, etwa gegen Ende der 60er Jahre verfertigtes Oelgemälde (wahrscheinlich von Grundmann) in Esterház dar, in dem ihm jedoch stark geschmeichelt ist. Der überlieferten Beschreibung entspricht zunächst weit eher ein ums Jahr 1770 auf Holz gemaltes Bild von J. A. Gutenbrunn, das in einem vorzüglichen Kupferstiche (in Punktirmanier) von Luigi Schiavonetti in London, und einer lithographirten Nachbildung bei Paterno in Wien erschien. (Ein Nachstich von J. Jenkins, bei Thomas Kelly in London, hat keinen künstlerischen Werth.) Haydn erscheint hier im Civilanzuge etwas vorwärts gebeugt vor einem Clavier sitzend; seine Linke ruht auf den Tasten des Instrumentes, während die leicht erhobene Rechte eine Feder hält und er träumerisch ernst seinen Ideen nachzusinnen scheint. Wie immer, auch außer Dienst, trägt sich Haydn hier einfach und reinlich; also gekleidet, war er zu jeder Minute vorbereitet, Gäste zu empfangen oder vor seinem Fürsten erscheinen zu können.

Die besten Porträts von Haydn bestätigen, was Dies und Griesinger und Andere über Haydn's Erscheinung berichten. Seine Statur war etwas unter mittelmäßiger Größe, stämmig und von derbem Knochenbau; auch schien die untere Hälfte der Figur

---

19 „J. Fr. Reichardt" von H. M. Schletterer, 1865, S. 261 u. 269.

zu kurz gegen die obere, wozu seine Art sich zu kleiden beitragen mochte. Seine Gesichtszüge waren ziemlich regelmäßig, voll und stark gezeichnet und hatten etwas Energisches, fast Herbes, konnten aber im Gespräch durch den Blick und ein anmuthiges Lächeln einen überaus milden und lieblichen Ausdruck gewinnen. Im gewöhnlichen Umgang sprach aus der ganzen Physiognomie und Haltung Bedächtlichkeit und ein sanfter Ernst, der eher zur Würde hinneigte. Laut lachen hörte man ihn nie. Der Blick war beredt, lebhaft, doch mäßig, gütig und einladend; aus diesen dunkelgrauen Augen sprach die reinste Herzensgüte, die nur Wohlwollen kannte. „Man mag mir's ansehen, daß ich's mit Jedermann gut meine", sagte Haydn von sich selber. Die Stirne war breit und schön gewölbt, erhielt aber ein sehr kurzes Verhältniß durch die Art, wie Haydn seine Perücke trug, welche, nur zwei Finger breit über den Augenbraunen entfernt, den obern Theil der Stirne verdeckte. Dieser Perücke mit Zopf und einigen Seitenbuckeln bediente sich Haydn Zeitlebens; die Mode hatte keinen Einfluß auf die Form, Haydn blieb ihr treu bis in den Tod. Da der Meister an einem Polypen litt (wie wir gesehen haben, ein Erbtheil seiner Mutter), so war der untere Theil der Nase unförmlich aufgetrieben und obendrein, wie alle übrigen stark gebräunten Gesichtstheile, mit Pockennarben bedeckt. Dazu trat noch eine derbsinnliche, vorragende Unterlippe und ein massiv breiter Unterkiefer. Haydn's Kopf bot somit ein wunderliches Gemisch von Anziehendem und Abstoßendem, Genialem und Trivialem, welches Lavater, der in seiner Porträtsammlung auch Haydn's Schattenriß besaß, zu der Charakteristik veranlaßte:

„Etwas mehr als Gemeines erblick' ich im Aug' und der Nase
Auch die Stirne ist gut; im Munde 'was vom Philister."

Haydn hielt sich selbst für häßlich und begriff es daher um so weniger, daß er in seinem Leben von so manchem schönen Weibe geliebt worden sei. „Meine Schönheit konnte sie doch nicht verleiten?!" So äußerte er schalkhaft, er, der gleichzeitig freimüthig eingestand, daß er hübsche Frauen immer gern gesehen habe und der ihnen auch immer etwas Artiges zu sagen wußte.

Haydn sprach im breiten österreichischen Dialekt; die Stimme

klang mehr hoch als tief und näselte etwas in Folge des erwähnten Uebels. In der französischen Sprache hatte er wenig Fertigkeit, dafür aber sprach er italienisch geläufig und gerne. Bereits ein Sechziger, veranlaßte ihn der Aufenthalt in London, sich auch mit der englischen Sprache vertraut zu machen. Latein hatte er soweit inne, um seinen Fux'schen Gradus ad Parnassum im Original studiren und die Meßtexte seiner Kirche musikalisch bearbeiten zu können. Der ungarischen Sprache war Haydn trotz seines langjährigen Aufenthalts im Lande der Magyaren nicht mächtig, da in jenen Orten, wo er lebte, vorwiegend deutsch gesprochen wurde; im fürstlichen Hause war ebenfalls deutsch die Hofsprache und nur die Dienerschaft sprach unter sich in der Landessprache.

Obwohl mehr ernster, ruhiger Gemüthsart, liebte es Haydn, dem Gespräch eine launige Wendung zu geben und gelegentlich auch eine heitere Anekdote einzuflechten. Seine natürliche Bescheidenheit ließ es nicht zu, daß die mächtigsten Triebfedern, die ihn beseelten, Ehre und Ruhm, bei ihm in Ehrsucht ausarteten. Er betrachtete sein Talent nicht als sein eigenes Werk, sondern als ein Geschenk des Himmels, dem er sich dankbar bezeigen zu müssen glaubte, womit auch seine Religiosität im Einklange stand. Den Kindern war Haydn von Herzen zugethan und diese wieder hingen an ihrem „Haydn-Papa" (wie sie ihn nannten) mit ganzer Seele. Haydn hatte auch immer in seinen Taschen Süßigkeiten in Bereitschaft und jeder Gang ins Freie bot ihm Gelegenheit zu neuen Eroberungen unter der dankbaren Kinderschaar. Von Haydn's glücklicher Gabe, seine Schalksnatur, seine humoristische Laune auf seine Compositionen zu übertragen, werden wir zahlreiche Beispiele kennen lernen. Seines eigenen Werthes war er sich wohl bewußt und freute ihn ein aufrichtiges Lob, doch vertrug er keine Schmeichelei und zeigte sich in solchen Fällen selbst schroff. Wohlwollend gegen Jedermann, war er wohl auch empfindlich, wenn er merkte, daß man seine Güte mißbrauchen wollte; er wurde dann selbst reizbar und ließ seiner Ironie freien Lauf.

Soviel einstweilen im Allgemeinen über Haydn's Persönlichkeit, wie sie uns in den mittlern Jahren seines Lebens entgegentritt.

Am 18. März 1762 starb Paul Anton. In Ermangelung

leiblicher Erben folgte ihm in der Regierung sein Bruder Nicolaus Joseph (gewöhnlich nur mit dem ersten Taufnamen genannt). Dieser Fürst, dem man wegen seiner vorherrschenden Liebe zu Pracht- und Glanzentfaltung, gleich Lorenzo di Medici, den Beinamen „der Prächtige" gab, war am 18. Dec. 1714 geboren und seit 4. März 1737 vermählt mit der Freiin Marie Elisabeth, Tochter des Reichsgrafen Ferdinand von Weißenwolf. Haydn versah sein Amt nahezu drei Jahrzehnte unter Nicolaus, der ihm der sympathischste der vier Fürsten war, denen er im Verlauf von fast einem halben Jahrhundert diente. Wir müssen ihm daher ganz besondere Aufmerksamkeit schenken.

Fürst Nicolaus, der unter Maria Theresia im Jahre 1770 den Marschallsstab empfing, war ein leidenschaftlicher Freund der Kunst und Wissenschaft auf fast allen Gebieten derselben. Edelmuth, Herzensgüte und Wohlwollen waren die hervorragendsten Eigenschaften seines Charakters. Auch wenn wir diese Vorzüge nicht schon durch seine Handlungen bestätigt fänden, müßten wir ihn im Bilde lieb gewinnen, das ihn, in der Inhaber-Uniform seines Infanterie-Regiments, geschmückt mit dem Commandeurkreuz des Maria-Theresia-Ordens und dem goldenen Vlies-Orden, als einen Mann von zierlichem Wuchs und edler Haltung, von frischer Gesichtsfarbe und freundlichem mildem Ausdruck in den fein geschnittenen Zügen so anziehend darstellt.[20] Des Fürsten Erscheinen bei Hoffestlichkeiten war glänzend; der Reichthum an Juwelen, mit denen seine Uniform bedeckt war, wurde sprichwörtlich. Seine Besuche in Wien aber wurden später immer seltener; der Aufenthalt daselbst wurde ihm nachgerade verhaßt. Rasch und oft unerwartet verließ er die Stadt und zog sich auf eines seiner Schlösser, am liebsten nach Esterház zurück, wo er der Kunst lebte und zur Erholung der Jagd und dem Fischfang nachging.

Seine Kapelle fand in ihm einen gerechten und zur Unter-

---

20 Goethe, der den Fürsten im Jahre 1764 in Frankfurt a. M. bei der Wahl und Krönung des Erzherzogs Joseph zum röm. Könige sah, sagt über ihn: „Fürst Esterházy, der böhm. Gesandte, war nicht groß, aber wohlgebaut, lebhaft und zugleich vornehm anständig, ohne Stolz und Kälte. Ich hatte eine besondere Neigung zu ihm, weil er mich an den Marschall von Broglio erinnerte." Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.

stützung stets bereiten Herrn. Während der ganzen Dauer seiner Regierung bilden die Protokolle, meistens mit dem Wahlspruch beginnend: „Gott mit Uns!“ eine fortgesetzte Kette von Erledigungen, auf Geld- und Naturalien-Anweisungen Bezug nehmend; nur selten findet sich ein abschlägiger Bescheid. Doch wußte der Fürst nöthigenfalls auch Strenge zu üben und einzelne Mitglieder wegen Dienstvergehungen oder respectwidrigen Betragens halber selbst mit Arrest zu bestrafen. Seine Güte jedoch kannte keinen andauernden Groll; der Bestrafte war bald wieder der Beschenkte. Sein persönliches Interesse an den Musikproductionen war von wesentlichem Einfluß auf deren Vorzüglichkeit. Die schon von seinem Vorgänger angestrebten erhöhten Ansprüche auf die Leistungen seiner Kapelle fanden in regelmäßigen Gesammtproben, in Kammermusik-Uebungen und bald auch in der Lösung dramatischer Aufgaben ihren Ausdruck. Der Fürst selber spielte mit Vorliebe das Baryton, ein nun längst verschollenes, durch das praktischere Violoncell verdrängtes Saiteninstrument, für das bekanntlich Haydn eine Reihe Compositionen schrieb und das wir eingehender noch werden kennen lernen.

Das Verhältniß Haydn's zu diesem Fürsten, der, kaum zur Regierung gelangt, seinen Gehalt um die Hälfte erhöhte und den Meister noch im Tode großmüthig mit einer Pension bedachte, war ein ungetrübt herzliches. Der Fürst gab seinem Kapellmeister wiederholte Beweise seiner Werthschätzung und Zufriedenheit und seine Theilnahme ermunterte ihn zu immer größeren Schöpfungen. Wohl entschlüpften dem Meister hin und wieder Klagen über seine Abgeschiedenheit und sehnsüchtig waren seine Blicke immer wieder auf Italien gerichtet, doch ein Wort, ein gelegentliches in zarter Weise ertheiltes Geschenk beschwichtigte ihn rasch und fester wie zuvor hielt er fest zu seinem Herrn, bei dem er, wie er ja selbst sagte, „zu leben und zu sterben“ wünschte. Und diese Worte des Mannes hallten noch in der Brust des Greises wieder, der in den letzten Lebenstagen mit dankbarem Herzen des „gütigen und großmüthigen“ Fürsten Nicolaus gedachte.

Wie sehr wurde Haydn von seinem Bruder Michael um diese fürstliche Huld und anregende Theilnahme beneidet. „Gebt mir Texte (sagte er oft) und verschafft mir die er-

munternde Hand, wie sie über meinem Bruder waltet, und ich will nicht hinter ihm zurück bleiben." — Man hat es versucht, das Verdienst des fürstlichen Hauses um das geistige und leibliche Wohl Haydn's abzuschwächen: Haydn sei ausgenutzt worden, er habe seine Kraft bei Ueberbürdung von Aufgaben, die weit öfter den Stempel von Gelegenheits- als von Compositionen tieferen Gehaltes annehmen mußten, nutzlos verschwendet; er habe durch seine Abgeschiedenheit jeden Maßstab verloren, sein Talent zu messen und sei seine Anstellung überhaupt ihm eher hinderlich als fördernd gewesen. Manches trifft allerdings zu und ist zu beklagen. Dennoch aber muß man es dem fürstlichen Hause Dank wissen, daß es dem Meister einen entsprechenden Wirkungskreis bot, obendrein zu einer Zeit, da sein Name noch keineswegs bekannt war. Die angeführten Schattenseiten boten auch ihre Vortheile. Eben diese Abgeschlossenheit trug zur Originalität des Meisters bei. Neue Erscheinungen in seiner Kunst blieben ihm trotzdem nicht fremd; sie fanden ihren Weg nach Ungarn oder der Meister lernte sie bei seinen Besuchen in Wien kennen. Keinem andern Kapellmeister stand so unumschränkt zu jeder Stunde sein Orchester zu Gebote, um eben fertig gewordene Compositionen zu probiren und sich ihrer Wirkung zu versichern. Haydn selber war weit davon entfernt, jeder Arbeit eine Bedeutung beimessen zu wollen; was er für werth hielt, das fand seinen Weg auch ins ferne Ausland. Es ist eine grundfalsche, noch in neuester Zeit immer wieder ausgesprochene Ansicht, als habe erst die Reise nach London die Welt auf ihn aufmerksam gemacht. Haydn's Name war im Gegentheil schon im 70. und 80. Jahrzehnt allüberall bekannt und geschätzt. Von allen Seiten kamen ihm Aufträge von Verlegern zu und war er es, der ihnen Bedingungen vorschrieb. Allerdings konnte er nicht von Ueberfluß reden, aber an der Seite einer weniger verschwenderischen Frau wäre seine pekuniäre Lage noch immer eine mehr zufriedenstellende gewesen. Wo war der Fürst, der, gleich Nicolaus, dem von Haydn so hoch verehrten Mozart ein Haus aufgebaut, der ihn der jammervollen Nothwendigkeit des Lectionengebens enthoben hätte? Haydn selber war mit seiner äußern Lage zufrieden und obwohl sein eigener Ausspruch über dieselbe mehr der Zeit angehört, die er erst später vorzugsweise in Esterház verlebte, dürfen wir denselben

doch auch auf die erst verlebten Jahre in Eisenstadt und auf seine Stellung überhaupt beziehen, über die er sich zu Griesinger (S. 24) äußert: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden."

Längst schon, nachdem Haydn's Name weltberühmt war, blendeten ihn die genossenen Ehren so wenig, daß er nach wie vor im persönlichen Verkehr mit Fürsten und mit dem höchsten Adel stets eine gewisse Grenze inne zu halten wußte. Auch hierüber äußerte er sich zu Griesinger (S. 103): „Ich bin mit Kaisern, Königen und vielen großen Herren umgegangen und habe manches Schmeichelhafte von ihnen gehört: aber auf einem vertraulichen Fuße will ich mit solchen Personen nicht leben und ich halte mich lieber zu Leuten von meinem Stande." Man hat noch in jüngster Zeit Haydn einen „fürstlichen Bedienten" genannt. Diese Bezeichnung ist ungerecht; soll man darunter eine Creatur verstehen, die sich vor ihrem Vorgesetzten nur zu krümmen weiß, so war Haydn das grade Gegentheil. Er war sich seines Werthes sehr wohl bewußt und hatte nicht nöthig, im Umgang mit Hochgestellten sich etwas zu vergeben. Von zahlreichen Beispielen, die das Gehässige des angeführten Ausdrucks widerlegen können, diene hier zum Beleg eine Anekdote aus dem spätern Leben Haydn's, die mehrere, seither verstorbene Mitglieder der Kapelle miterlebten und übereinstimmend erzählten. Bei einer Generalprobe, der Fürst Nicolaus (d. h. der im Jahre 1794 zur Regierung gelangte) beiwohnte, machte derselbe einige tadelnde Bemerkungen. Gereizt erwiderte Haydn: „Fürstliche Durchlaucht! dies zu verstehen, ist meine Sache." Da erhob sich der Fürst und, seinem Kapellmeister einen ungnädigen Blick zuwerfend, verließ er den Saal zum Schrecken der Musiker, die alle mit begeisterter Liebe an Haydn hingen. [21]

---

21 Dr. Franz Lorenz: Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik. Breslau 1866, S. 29. — Eine ähnliche Anekdote erzählt Picquot: Der Com-

Der Stand der fürstl. Musikkapelle war zur Zeit, als sie Haydn übernahm, nichts weniger als bedeutend. Wenn Carpani von einem „großen" oder „auserlesenen und zahlreichen Orchester" spricht[22], so hat er dabei die später selbst erlebte glänzendste Periode der Kapelle vor Augen. Sie zählte beim Eintritte Haydn's 3 Violinisten und je 1 Cellisten und Contrabassisten; die Bläser wurden von der Feldmusik herübergeholt. Der Chor (wenn man ihn bei diesem so geringen Zahlenstand überhaupt so nennen darf) war aus 2 Sopran, 1 Alt, 2 Tenor und 1 Baß zusammengestellt. Dieses Gesangspersonal bildete zugleich (mit Ausnahme des Tenoristen Friberth) den Kirchenchor, der zur Begleitung außer dem Organisten nur 2 Violinen, 1 Violoncell und 1 Violon hatte. In demselben Monat, in dem Haydn eintrat, wurden als „neue Musici" 2 Oboisten und 2 Fagottisten und bald darauf auch 1 Flötist und 2 Waldhornisten neu aufgenommen; außerdem noch ein Violinist[23] und der einzige Cellist Sig. Gstettner durch neue Mitglieder ersetzt und die Kapelle mit zwei weiteren Violinspielern vermehrt.

Bei Uebernahme der Kapelle durch Fürst Nicolaus wurde dieselbe am 1. Juli 1762 regulirt und zugleich die von Paul Anton hinausgegebene Vorschrift und Verhaltungs-Norma (wie sie auch Haydn's Decret umfaßt) bestätigt und auf sie hingewiesen. Es begann nun für die Kapelle gleichsam eine neue Epoche; bisher fast nur auf den Kirchendienst und auf die Tafelmusik beschränkt, traten, wie oben erwähnt, größere Orchester-, Kammer- und Theatermusik in den Vordergrund. Die Kapelle zählte nun folgende Mitglieder:

---

ponist Luigi Boccherini sagte einst zum Könige Charles IV. von Spanien, der dessen Musik mit dem Ausrufe „C'est pitoyable, misérable!" wegschleuderte: „Sire, avant de porter un tel jugement, il faudrait s'y connaître", worauf ihn der König, ein robuster Mann, am Kragen packte und zum Fenster hinab zu werfen drohte. Nur dem Zuruf der Prinzessin hatte Boccherini sein Leben zu danken. Picquot, Notice sur la vie et les ouvrages de L. Boccherini. Paris 1851, p. 14.

22 Carpani, Le Haydine „una scelta e numerosa orchestra" p. 87. — „Alla testa di una grande orchestra", p. 94.

23 Der 78jährige Karl Lindt, der letzte der in den 20er Jahren genannten Brüder; er starb am 27. Nov. 1761.

Violinisten:	Luigi (Aloysius) Tomasini. Franz Guarnier. Joh. Georg Heger. Franz Rigst (zugleich Kastner, d. i. Rentmeister). Joh. Adam Sturm.
Violoncellist:	Joseph Weigl.
Contrabassist:	Anton Kühnel.
Flötist:	Franz Sigl.
Oboisten:	Joh. Michael Kapfer. Joh. Georg Kapfer.
Fagottisten:	Joh. Hinterberger. Joh. Georg Schwenda (zugleich Violonist).
Waldhornisten:	Joh. Knoblauch. Thadäus Steinmüller.

(Die 6 Letztgenannten bildeten zugleich die Feldmusik.)

Discantistinnen:	Anna Maria Scheffstos (nachmals verehelichte Weigl). Barbara Fux (nachmals verehelichte Dichtler).
Altistin:	Eleonore Jäger.
Tenoristen:	Karl Friberth. Jos. Diezl.
Bassist:	Melchior Grießler (zugleich Violinist).
Organist:	Johann Novotny.

Tomasini und Heger ausgenommen, die anfangs nur 200 und 150 Fl. bezogen, hatte jedes Orchestermitglied 240 Fl. Jahresgehalt und alle Jahre eine Uniform nach Vorschrift oder 60 Fl., nebst Naturalien, jedoch mit dem ausdrücklichen Zusatz: „daß dieselben sich mit solchem Gehalt begnügen und Uns nicht mehr beunruhigen sollen". Jedes der Feldmusik zugetheilte Mitglied hatte endlich noch zur Zeit der Anwesenheit zu Eisenstadt, Kitsee oder auf andern fürstlichen Herrschaften täglich 17 Kr. Kostgeld.

Haydn hatte nun alle Hände voll zu thun; Instrumente wurden nachgeschafft und ausgebessert, Musikalien und Kästen zu deren Aufbewahrung angeschafft, eine provisorische Bühne errichtet, Compositionen geliefert, Proben abgehalten, Streitigkeiten geschlichtet und Bittgesuche an den Fürsten begutachtet und befürwortet. Und wie bescheiden und zaghaft wagt der junge Kapellmeister die fürstliche Kässe in Anspruch zu nehmen, wie winzig nimmt sich, im Vergleich zu den horrenden Rechnungen, die später der Concertmeister Hummel zu stellen wußte,

solch' eine Specification über gemachte Auslagen aus.[24] Ja noch mehr: allem Anschein nach hatte es Haydn bei seiner umfangreichen und wie zu vermuthen ersten für das fürstl. Haus componirten Symphonie nicht gewagt, deren vollständige Copiatur-Unkosten auf Rechnung des Fürsten zu setzen, denn er half selbst mit, wie er überhaupt auch später es nicht unter seiner Würde hielt, Stimmen zu ergänzen und zu revidiren. — Am meisten machten dem Meister die Dienstvergehungen seiner lebenslustigen Untergebenen zu schaffen; Manche wurden abgesetzt, auf Bitten Haydn's wieder angenommen, abermals entlassen und endlich doch wieder und häufig selbst mit erhöhtem Gehalt angestellt. Die Nachsicht und Milde des Fürsten machte die Mitglieder leichtsinnig; sie blieben über die Urlaubszeit aus oder entfernten sich überhaupt ohne Erlaubniß und ließen sich selbst in ihrem Betragen Verstöße zu Schulden kommen. Da gab es denn Strafen, Abzüge am Monatsgehalt, Einsperrungen und augenblickliches Ausstoßen aus der Kapelle. Wahrhaft rührend und herzgewinnend sind dann die Gesuche Haydn's, wenn er um Nachlaß der Strafe für solche bittet, die eben nur der Leichtsinn zum Ungehorsam verleitete. In langer Bittschrift wendet sich der Meister hier an das Herz des Fürsten, weiß alle möglichen Entschuldigungen zu Gunsten seines Clienten vorzubringen und sucht, wenn er schon alle Gegengründe erschöpft hat, dem Fürsten selbst von der schwächsten Seite beizukommen. So baut er einmal, um recht sicher zu gehen, geradezu auf dessen unersättliche Liebe zu immer neuen Musikstücken für das Baryton, des Fürsten Lieblingsinstrument; schickt ein mit Wärme geführtes Wort für drei mit empfindlichen Strafen bedrohte Musiker voraus und, indem er sich des Fürsten „unterthänigst gehorsamster Haydn" unterzeichnet, fügt er, dem Fürsten gar nicht Zeit zur Ueberlegung lassend, unmittelbar die Schmeichelworte bei: „so nach denen Feyertägen sich unterfangen wird,

---

24 Hier z. B. eine der frühesten: Specification was ich Endes-Unterzeichneter an verschiedenen Music-Requisiten beygeschafft habe. Instrumenten-Ausbesserung: Oboe, Engl. Horn, Fagott, Violinen und Violin-Bögen und Saiten, Notenpapier 4 Buch (3 Fl. 12 Kr.), Passetl (Violoncell), Musicalien-Kästen, dem Schlosser dabei &c. Summa 28 Fl. 26 Kr.

25. Juny 1762. Jos. Haydn.

Euer hochfürstlichen Durchlaucht neue Trio auf den Baridon einzuhändigen".

Oben erwähnte fünfsätzige Symphonie C-dur, von der nebst den Orchesterstimmen auch die autographe Partitur vorhanden ist, zeigt augenfällig, wie Haydn damit gleich etwas Rechtes und Ungewöhnliches bieten wollte, denn der Fall, ein selbstständiges dramatisch gehaltenes Recitativ für zwei Principal-Violinen einzuschalten, steht ganz vereinzelt da. Unzweifelhaft hat dazu das Engagement Tomasini's Veranlassung gegeben und wir sehen zugleich, was er diesem kaum 20jährigen Künstler bieten durfte. Diese Symphonie ist sonderbarerweise in Breitkopf's Katalog nie angezeigt, wohl aber bei Westphal in Hamburg (1782) und Joh. Traeg in Wien (1799), bei beiden in Abschrift zu haben. Haydn gab derselben die Benennung „Le Midi" und schrieb dann auch eine Symphonie „Le Matin" betitelt und ein Concertino „Le Soir". Erstere, Le Matin, D-dur, für 12 concertirende Stimmen, erschien ebenfalls bei den Genannten; Letzteres, G-dur $^3/_8$, gleichfalls für zwei obligate Violinstimmen, ist im Jahre 1767 bei Breitkopf in Abschrift erschienen und trägt der letzte Satz die Aufschrift „la tempesta". Dies sagt (S. 44), Haydn sei vom Fürsten beauftragt worden, „die vier Tageszeiten" zum Vorwurf einer Composition zu wählen und er habe sie in Form von Quartetten gesetzt, die sehr wenig bekannt seien. Vielleicht sind damit die erwähnten drei Orchesterstücke gemeint.

Le Midi, das wahrscheinlich älteste noch erhaltene Autograph einer Haydn'schen Symphonie, trägt bereits, wie auch einige aus dem Jahre 1760 noch vorhandene autographe Musikstücke die Ueberschrift „In Nomine Domini" und schließt mit „Laus Deo". Auch hier offenbart sich Haydn's frommer Sinn, der, gleich Sebastian Bach's J. J. (Jesu juva), jedes Werk unter dem Schutze seines Schöpfers unternahm. Er behielt diese Bezeichnung für immer bei, selbst bei weltlichen Arien und Opernpartituren. Manchmal bedient er sich nur der Initialen L. D. oder auch S. D. G. (Soli Deo Gloria), auch Laus Deo et B. V. M. (Beatae Virgini Mariae), dem einigemal noch „et om^s s^{is} (et omnibus sanctis)" beigefügt ist. Den bekräftigtsten Schluß führt u. a. seine Oper „L'infedelta delusa": Laus omnipotenti Deo et Beatissimae Virgini Maria.

Es sind ferner noch einige Symphonien (oder richtiger Cassationen) nachweisbar aus den Jahren 1761—62, die in Paris unter den Opuszahlen VI und VII, jedes zu 6 Nummern, erschienen und noch in den 60er Jahren von Breitkopf angezeigt sind; eine, C-dur $^3/_4$, war früher in Autograph bei Artaria; zwei andere, G-dur $^3/_4$ und A-dur $^3/_4$, wurden im Jahre 1762 im Stifte Göttweig aufgeführt und erschien letztere mit umstelltem 1. und 2. Satz zweimal, wie dies in Haydn's Symphonien öfters geschieht und ihre Zahl glücklicherweise in etwas vermindert. Auch fallen in diese Jahre 6 Streich-Trios oder Divertimenti, von denen sich eines (A-dur $^3/_4$, Violine, Viola, Baß) in Autograph bei Artaria erhalten hat; dieselben erschienen in Amsterdam als opus XI für 2 Flöten und Baß, sind aber auch, zum Theil in andere Tonarten übersetzt, für Flöte, Violine und Baß, oder Violoncell, Viola und Baß mit andern Trios untermischt in den 60er und 70er Jahren bei Breitkopf erschienen. Ein Waldhornconcert (Concerto per il corno di caccia), D-dur, aus dem Jahre 1762, verdankt sein Entstehen wahrscheinlich dem Eintritt der genannten Waldhornisten. Diese Composition gehört wohl unter die frühesten Concerte für dieses Instrument. Später ließ Haydn noch einige folgen, da dies Instrument in der Kapelle stets ausgezeichnet vertreten war. Zwei Concerte hat Haydn in seinem Katalog angeführt (eines für 2 Hörner), dagegen fehlt das eben genannte. Ein anderes kündigte Breitkopf im Jahre 1781 an. Das aus drei knapp gehaltenen Sätzen bestehende Concert (erster und letzter Satz Allegro, Mittelsatz Adagio) ist in Sonatenform gehalten und bürdet dem Soloinstrument nichts wesentlich Schweres auf, doch tritt es immer deutlich hervor; zur Begleitung dienen Streichinstrumente und 2 Oboen. Die Handschrift Haydn's ist reinlich, doch ziemlich flüchtig; auf den zwei letzten Seiten verwechselt Haydn aus Versehen das für Oboe und für Violinen bestimmte System und tummelt sich, zu Ende zu kommen. „Im Schlaff geschrieben" notirt er, wie zu seiner eigenen Entschuldigung, am Kopf der letzten Seite.

Haydn sollte nun zum zweitenmal in seinem Leben Gelegenheit finden, für die Bühne zu schreiben. Diesmal hatte er

es mit italienischen Sängern zu thun, die nach Eisenstadt berufen wurden. Nach den Trauerfeierlichkeiten für den verstorbenen Fürsten Paul Anton und für dessen Mutter Maria Octavia, die am 24. April 1762 im 76. Lebensjahre gestorben war, folgten Tage der Freude. Fürst Nicolaus hielt am 17. Mai seinen feierlichen Einzug in Eisenstadt; im Schlosse saßen zahlreiche Gäste bei der Festtafel und bei der Parismühle wurde ein Feuerwerk abgebrannt; hier wie dort mußte auch die Kapelle den Tag mit verherrlichen helfen und waren für Trompeten und Pauken der städtische Thurnermeister und seine Gesellen beigestellt. „Welsche Komödianten" waren schon seit 12. Mai beim Greifenwirth in Wohnung und Verpflegung, wo sie bis Ende Juni verblieben; im Glashause des Schloßhofgartens wurde ein Theater hergerichtet und ein Maler, Le Bon [25] „besonders für das Theater zu malen" aufgenommen, der dann vom 1. Juli an fix angestellt wurde, d. h. mit der Clausel, daß seine Frau und Tochter sich verpflichteten, den Chor- und Kammergesang zu frequentiren. In die Monate Mai und Juni fallen nun die Aufführungen von italienischen Singspielen, von denen Haydn in seinem ersten Entwurfs-Katalog wenigstens den Anfang thematisch angegeben hat. Eines: La Marchesa Nepola, ist noch in autographer Partitur, wenn auch unvollständig, erhalten; die andern drei sind betitelt: La Vèdova, Il Dottòre, Il Sganarello. In seinen großen Katalog hat sie Haydn nicht aufgenommen; „5 kleine Operetta von Herrn Hayden", die der

25 Am 1. Oct. 1762 wurde auch Johannes Basilius Grundmann als Cabinetsmaler lebenslänglich angestellt. Er bezog jährl. 100 Kremnitzer Ducaten (= 420 Fl. rhn.), hatte freies Quartier und die üblichen Naturalien (Holz, Kerzen, Officierstafel &c.), die später in Geldeswerth berechnet wurden. Seit 1778 genoß er noch jährl. 200 Fl. Extra-Zulage, so daß sein Gehalt zuletzt nahezu gegen 1000 Fl. betrug. Grundmann war aus Sachsen gebürtig, ein Schüler von C. W. E. Dietrich; er war namentlich bei der Ausschmückung des Schlosses Esterház sehr thätig. Die Angabe in Nagler's Künstler-Lexicon, daß G. in Diensten des Fürsten Liechtenstein stand und um's Jahr 1765 in dessen Palais verschiedene Bambocciaden malte, ist zu berichtigen. Er starb in Eisenstadt am 18. Dec. 1798, 72 Jahre alt. Anna, seine Witwe, erhielt vom Fürsten eine Pension von 200 Fl. Haydn's Porträt, in der Uniform der fürstl. Kapelle, im Schlosse Esterház aufbewahrt, soll von Grundmann gemalt sein.

Copist Simon Haschka im Jahre 1774 im Wien. Diarium ankündigte, dürften etwa hierher gehören. Von den in Haydn's Handschrift noch vorhandenen Nummern, 4 Arien und 1 Recitativ zur erstgenannten „Comedia" ist wenig zu sagen. Der Text bietet so wenig Halt, daß sich unmöglich ein Ganzes damit combiniren läßt; die Composition bewegt sich (zumal die mit Läufen überladene Singstimme) im damaligen Geschmack der Zeit und Haydn scheint auch nicht mit besonderer Lust an die Arbeit gegangen zu sein, denn die Schrift ist so flüchtig, wie dies kaum bei irgend einer Symphonie, geschweige denn bei einem Quartett Haydn's je vorkommt.

Das erste größere dramatische Werk schrieb Haydn zu Ende des Jahres 1762; es war ein Pastorale zur Vermählungsfeierlichkeit Anton's, des ältesten Sohnes des Fürsten Nicolaus, mit der Comtesse Marie Therese, Tochter des Grafen Nicolaus Erdödy. Den Vermählungsact vollzog der Erzbischof von Colossa, Graf Bathiany, am 10. Jan. 1763 zu Wien in der kais. Burg im großen Spiegelsaale. Das Brautpaar und deren Eltern wurden sodann zur kais. Tafel geladen und fuhren noch denselben Tag nach Eisenstadt, wo ihrer große Feste warteten, deren ausführliche Beschreibung das Wien. Diarium (Nr. 9, dat. 20. Jan. aus Eisenstadt) mit den Worten einkleidet: „Wir haben noch niemals so viele vornehme Gäste und so herrliche Freuden-Feste bey uns gesehen, als die vorige Woche." Bei der Ankunft des Hochzeitszuges war die Straße von Wimpassing bis Eisenstadt, eine Strecke von 3 Stunden Weges, beleuchtet, desgleichen die Hauptstraße der Bergstadt, welche die Wägen passirten. Das fürstl. Schloß prankte im Festschmuck und vor demselben paradirte eine Compagnie fürstl. Grenadiere und mitten auf dem Platz war eine Ehrenpforte errichtet, auf der ein Chor Trompeter und Pauker die Gäste empfing. Nach Ankunft der Gesellschaft wurde in der Schloßkapelle ein Te Deum gehalten und sodann die Hochzeitstafel servirt, an der über 120 Personen Platz nahmen. Am folgenden Tage nach dem feierl. Gottesdienst wurden dem Volk im Freien allerlei Belustigungen geboten und nach der Mittagstafel eine italienische Oper „Acide" von den fürstl. Virtuosen aufgeführt, wobei das Orchester in dunkelrother mit Gold verbrämter Gala-Uniform erschien. Ein glänzender Festball in dem reizenden und prachtvoll decorirten

großen Saale beschloß diesen Tag. Tafel, Belustigungen und Maskenball füllten auch den zweiten Festtag aus. Am dritten Tage wurde eine Opera buffa aufgeführt, der ganze Schloßgarten glänzend beleuchtet und abermals ein Maskenball abgehalten, dem über 600 Personen beiwohnten, von denen viele im Laufe des Abends die Maske wechselten. Allgemein wurde der auserlesene Geschmack, die Pracht und die freigebige Bewirthung, sowie die ungemein leutselige und verbindliche Art, mit welcher der Festgeber seinen Gästen begegnete, gerühmt.

Das Schäferspiel „Acis und Galatea“ wurde diesmal von dem Mailänder Dichter Giovanni Battista Migliavacca in italienische Verse gebracht. Das bei Ghelen in Wien gedruckte Textbuch zu „Acide“ (Festa teatrale) eröffnet eine Huldigungs-Ansprache an das Brautpaar, von den unterthänigsten Dienern „Hayden con la musica“ und „Friberth e gli altri Attori“ unterzeichnet und besteht aus dreizehn Scenen, zu denen Haydn außer der Ouverture und einem Quartett-Finale 4 Sopran- und 2 Tenor-Arien und je eine Alt- und Baß-Arie componirte.

Die schöne Fabel ist bekannt: Wir befinden uns in einem lieblichen Thale Siciliens am Fuße des Aetna, nahe dem Meere. Frieden spricht aus Blumen und Blüthen, auf balsamischen Lüften wiegt er sich träumerisch und blicket sinnend in die Bläue des Himmels. Da theilt sich die Meereswoge und entsendet die schöne Nymphe Galatea, die aus Liebe zu dem Hirten Acis ihr Element verläßt. Der schöne Jüngling lebt nur in ihr. Doch Beider Glück wendet sich: Polyphemos, der Sohn des mächtigen Meergottes Poseidon und der Thoosa, entbrennt in ungestümer Liebe zu der reizenden Nereide; er verfolgt sie mit Anträgen, wird aber schnöde zurückgewiesen. Wuthentbrannt lauert er dem glücklicheren Nebenbuhler auf — ein Wurf, und Acis liegt zerschmettert unter gewaltigem Felsblock. Der verzweifelten Galatea deutet die Freundin auf den, im Augenblick dem Felsen entspringenden Quell; er gleitet als befruchtendes Bächlein dem Thal entlang und soll fortan den Namen Acis führen. Galatea lächelt durch Thränen; ihre Trauer wird zur sanften Schwermuth und sie kehrt wieder in ihr feuchtes Element zurück.

Händel hat die Sage wunderbar in Musik gekleidet.[26]

---

26 Die zweite Bearbeitung, ums Jahr 1720 in Cannons entstanden.

Die Personen sind bei Haydn dieselben bis auf Damon, der hier als die Freundin Glance erscheint. Aber bei Haydn fehlt ein Wesentliches: der bei Händel so mächtig eingreifende Chor. Als einziger schwacher Ersatz erscheint in letzter Stunde die Meergöttin Thetis, Galatea damit tröstend, daß ihr Geliebter nun in anderer Gestalt auf ewige Zeiten der Gegend ein Wohlthäter geworden. Um aber doch zum Schlusse ein Quartett zu ermöglichen, taucht Acis am benachbarten Ufer, in die Attribute seines nunmehrigen Elementes gehüllt, wieder auf und unter Gelöbnissen ewiger Treue schließt das Pastorale ab. Der Gang der Handlung in der ital. Version zeigt uns noch eine andere Abweichung: die Freundin Glance ist tollkühn genug, dem Kyklopen weis zu machen, sie selbst schwärme für ihn; schließlich kehrt auch sie ihm den Rücken. Ein kurzes Exposé der ital. Bearbeitung, wie sie Haydn vorgelegen, wird den Vergleich mit Händel's Serenata „Acis and Galatea“ (vom engl. Dichter John Gay bearbeitet) erleichtern.

Scene I. Die Freundin Glance beschwört Acis, sich vor Polyphem, der ihm nach dem Leben trachtet, durch die Flucht zu retten. — Acis entgegnet, daß ihn die Liebe der schönen Galatea stähle, er kenne keine Furcht und werde sie nicht verlassen. (Arie.)

Scene II. Galatea tritt auf und verlangt den Rath der Freundin, auf welche Art sie ihren Geliebten vor dem Kyklopen schützen könne. — Glance räth ihr, die Gegend zu verlassen und Acis und ihrer Liebe zu vergessen. — Nimmermehr! Galatea betet ihren Acis an, wenn auch Gefahren ihrer Liebe drohen; zu glücklich wäre das Herz, wenn es keine Leiden kennen sollte. (Arie.)

Scene III. Polyphem sucht Glance nach Galatea auszuforschen; diese foppt ihn mit seiner Liebe; er solle sie sich aus dem Sinne schlagen, sie selbst sei in ihn verliebt. Sei doch sein Antlitz voll Zauber, dem kein Herz widerstehen könne. Sie werde weniger grausam sein und ihm Treue geloben. (Arie.)

Scene IV. Polyphem ist allein und weiß sich nicht zu rathen und zu helfen. Seiner Häßlichkeit ist er sich wohl bewußt, doch sei auch sein Antlitz weniger hold, habe er dafür ein männlich' Herz; er prunke mit Muth und nicht mit Schönheit. (Arie.)

Scene V. Acis und Galatea wandeln am Meeresufer in traulichem Gekose. Galatea fordert den Geliebten zur Flucht auf. Meine Muschel ist bereit, der Wind ist günstig; das salz'ge Naß wird unsrer brennenden Liebe eine ruhige Stätte bereiten. — Er ist zu Allem bereit. Geleite mich, wohin du willst, sei es im Sturm oder in Mitten der Klippen, ich folge dir nach. — Glance kommt. Der Riese weile nicht fern in seiner Höhle; sobald die Nacht hereingebrochen und er im Schlafe liege, dann — möge der Himmel euch geleiten. Doch jetzt müßt ihr euch auf kurze Zeit trennen; du, Acis, kehre zurück in dein Versteck — du, Galatea, unter die Wellen. — Acis ist untröstlich, doch er will gehorchen, nur möge ihm Galatea die Treue bewahren. (Arie.)

Scene VI. Polyphem erscheint unerwartet; Glance überredet Galatea, sich zu verstellen.

Scene VII. Polyphem erschöpft sich in Betheuerungen seiner Liebe. Reizende Galatea! weißer wie die Lilie, lebhafter als Purpur, leichter und flüchtiger als der Wind, erhöre mich. — Glance macht ihn aufmerksam, daß Galatea ihren Sinn geändert, daß ihre Verachtung in Liebe sich verwandelt habe. Sie allein habe Ursache, dabei betrübt zu sein. — Polyphem glaubt sich wirklich geliebt; Galatea solle sich in seinen Schutz begeben, er werde ihren Schlaf mit Gesang schmeicheln. Er bietet ihr Früchte an — sie zeigt sich noch immer zurückhaltend. Er will Antwort haben, ob sie ihn liebe. — Du bist mein Haß! (ruft sie aus), was soll ich an dir finden mit deinem ungeschlachten Gesicht, deinem struppigen Haar, mit deiner häßlichen Stimme. Du Schreckniß der Wälder, teuflisches Gemüth, das kein Recht kennt, das Menschen und Götter, Himmel und Erde beleidigt. — Du weißt wohl (ruft Polyphem), daß ich den rauchenden Aetna umzustürzen vermag, daß ich in den tiefsten Gründen Tethis und Doris und so viele Gottheiten das Meer birgt, vernichten kann. Zittre, Undankbare, für dich und für deinen Acis, zittre vor meiner Wuth. — Ich lache deiner Wuth (antwortete unerschrocken Galatea); an der Seite meines Liebsten bin ich unter den Wellen gesichert und spotte deiner vom Meere aus. (Arie.)

Scene VIII. Polyphem wendet sich an Glance und bietet ihr die verschmähten Früchte an; sie solle zur Stunde seine Braut werden, den Hochmuth zu bestrafen. — Glance aber

erklärt ihm rundweg, daß auch sie ihn hasse. Nie habe sie ein ärgeres Ungeheuer gesehen; er sei die Plage der Gegend, eine grausame Qual jedem Herzen. (Arie.)

Scene IX. Wie! ich, der Sohn Neptun's, der stärkere Bruder des Steropes und Brontes, bei deren Drohen selbst die Gestirne zittern, soll solche Verhöhnung erdulden?! Das Blut des Nebenbuhlers soll dafür büßen. (Er sieht Acis sich nahen und verbirgt sich zwischen Klippen.)

Scene X. Acis kommt und nach ihm Glance, die ihn ersucht, einen Moment zu verziehen, sie werde Galatea benachrichtigen und dann — eilet rasch von dannen. Ich warne dich aber, die Wuth des Barbaren nicht zu reizen. — Gehe! (ruft Acis) nicht fürchte ich den Grausamen ..... Es waren seine letzten Worte ..... Zittre und stirb! ruft Polyphem, indem er einen mächtigen Felsen auf Acis schleudert ..... (Die hier einfallende Trauer-Symphonie drückt den Schmerz der Nereiden aus.) Glance eilt herzu, ahnet Alles und bricht in Wehklagen aus.

Scene XI. Galatea stürzt athemlos herbei. Wo ist Acis? Du weinst? — Sie erfährt das Schreckliche ... Mit jenem Felsen, den er mit der Schnelligkeit des Blitzes vom Berge riß, tödtete er deinen Geliebten. — Ach Glance! ich sterbe! (Ohnmächtig sinkt Galatea nieder.) — Götter! helft! (ruft Glance). Thetis taucht aus den Wellen. (Die wieder beginnende Symphonie nimmt einen heitern Charakter an.)

Scene XII. Thetis ruft Galatea ins Leben zurück. Trockne die reizenden Augen; nach Tagen der Qual warten deiner fortan nur Freuden. (Arie.)

Aber mein Acis?! .... Ich gebe ihn dir zurück. Sieh' jenen Quell, der im Moment aus dem Felsen hervorquillt und der Wiese entlang als Bächlein dahineilt, er führt dir deinen Acis zu.

Schluß-Scene. Galatea erblickt ihren Abgott mit Meergras bedeckt, das wasserblaue Haar mit Schilf durchflochten. Gegenseitiges Entzücken und glühende Versicherung ewiger Liebe .... Eher soll der Bach zum Ursprung zurückkehren, eher sollen Tag uud Nacht ineinander aufgehen, als unsere Seelen treulos werden. — Und Thetis und Glance vereinen ihre Stimmen mit dem Liebespaar, indem sie die Handlung beschließen:

Möge das Schicksal uns (euch) so hold sein, als es bis jetzt grausam gewesen!

Die Besetzung dieses Festspiels war folgende:

Acide . . . Carlo Friberth (Tenore).
Galatea. . . Anna Scheffstos (Soprano).
Polifemo . . Melchiore Grießler (Basso).
Glance. . . Barbara Fux (Soprano).
Tetide . . . Eleonora Jäger (Alto).

Von Haydn's Musik, die Carpani (S. 133) für verloren hielt, haben sich noch folgende Nummern in Partitur und in Haydn's Handschrift erhalten: Die Ouverture (die ersten 32 Takte fehlen)[27], 4 Arien (von einer fünften fehlt der Anfang) und das Quartett-Finale. — Die Ouverture, D-dur, besteht aus drei Sätzen, jeder Satz geht ununterbrochen in einem Zuge fort, der erste und letzte, durch je 2 Oboen und Hörner gehoben, eilt lebhaft und frisch vorüber ohne Bemerkenswerthes zu bieten; der zweite Satz, zart und fein, mehr anmuthig als innig, ist nur für Streichinstrumente geschrieben. Es ist das echt Haydn'sche Element, das sich in jedem Satze ausspricht. In Breitkopf's themat. Katalog geschriebener Musikalien ist das Werk im Jahre 1766 unter 6 Haydn'schen Symphonien angezeigt. Es erschienen später wiederholt Ouverturen Haydn'scher Opern als Symphonien, zu jener Zeit nichts Ungewöhnliches, da der Zusammenhang mit der Oper ein sehr lockerer war. — Nebst dem Finale (Quartett) sind noch folgende Arien vorhanden:[28] Scene I, Arie des Acis; Scene II, Arie der Galatea (fehlt der Anfang); Scene III, Arie der Glance; Scene IV, Arie des Polyphem; Scene XII, Arie der Thetis. — Der Zuschnitt der Arien ist der gewöhnliche italienische: zwei in Tempo, Tact und Tonart verschiedene Sätze, von denen der erste wiederholt wird. Die Melodien sind einfach aber conventionell, weit entfernt von der Händel'schen, gerade in diesem Pastorale so wunderbar getroffe-

27 Das Autograph besitzt Herr Artaria in Wien; in einzelnen Stimmen war die Ouverture schon im Jahre 1769 im Stifte Göttweig vorhanden.

28 Sie gingen aus dem Nachlaß Haydn's an das fürstl. Musikarchiv in Eisenstadt über und ließen sich aus einem Conglomerat verschiedener Arien zusammenstellen.

nen Innigkeit; es fehlt nicht an Coloraturen und Passagen; wo sie dem Sänger nicht genügen, bietet ihm die Cadenz Gelegenheit sich auszubreiten. Die jeweilige Empfindung ist wohl leicht, doch genügend angedeutet; Acis' erste Arie spricht Entschlossenheit aus, Glance versichert in neckischem Ausdruck Polyphem ihrer Liebe und dieser (es ist freilich kein Händel'scher Polyphem) versteht es, in gefälliger Weise seine Vorzüge anzupreisen; seine Arie (Allegro molto) hat zudem den rechten Baß-Charakter und drückt die gewünschte Derbheit aus. Im Quartett sucht man vergebens kunstvolle Verschlingungen der Stimmen; erst singt der Sopran, dann wiederholt ihn der Tenor; dann gehen sie zusammen weiter, zum Theil imitirend; endlich treten die Mittelstimmen hinzu und führen nun alle Vier das leicht gehaltene Tonstück zu Ende. Zur Begleitung dienen außer den Saiteninstrumenten je zwei Oboen und Waldhörner, nur bei der Arie der Glance sind die Oboen durch Flöten ersetzt, die schon etwas reicher bedacht sind, doch treten die Blasinstrumente hier und überall meist nur bei den Tutti und Verbindungssätzen hinzu. Als Haydn zum zweitenmale London besuchte, hörte er (März 1795) im King's-Theater die Oper „Acis è Galatea" von Bianchi. „Die Musik (schreibt er in sein Tagebuch) ist sehr reich an Blasinstrumenten; doch mich däucht, wenn es weniger wären, man die Hauptmelodien besser verstehen würde."

Inmitten seiner Amtsthätigkeit wurde Haydn von zwei Familien-Ereignissen überrascht. Das erste und freudige Ereigniß betraf seinen Bruder Michael, der im Jahre 1762 als Concertmeister des Erzbischofs Sigismund (Schrattenbach) nach Salzburg berufen wurde; er bezog daselbst vorderhand 300 Fl. Jahresgehalt nebst freiem Tisch, eine allerdings bescheidene Verbesserung seiner bisherigen Einnahme, die später mit der Dom-Organistenstelle auf 400 Fl. und beim Regierungsantritt des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich auf 600 Fl. erhöht wurde (1777 wurde er auch Organist in der h. Dreifaltigkeitskirche). Wir können hier gleich anfügen, daß Michael am 17. Aug. 1768 die erzbischöfliche Hofsängerin Maria Magdalena, Tochter des erzh. Kammerdieners und Hoforganisten Franz Ignaz Lipp, heirathete, welcher Ehe ein einziges Kind, Aloysia Josepha, entsproß, geb. 31. Jan. 1770, das aber schon ein Jahr darauf, am 27. Jan. 1771, den Eltern durch den Tod entrissen

wurde. M. Magdalena Lipp wurde vom Erzbischof nach Italien geschickt, um sich im Gesange auszubilden, nach ihrer Rückkehr im Jahre 1762 wurde sie als Hofsängerin angestellt. Obgleich der persönliche Verkehr beider Ehegatten mit dem Hause Mozart nicht lebhaft war, so kamen doch beide auf dem Lebenswege des jungen Wolfgang in eigenthümliche Berührung. Michael Haydn hatte im Auftrag des Fürst-Erzbischofs zu einem geistlichen Singspiel, „die Schuldigkeit des ersten Gebothes[29], den zweiten Theil zu componiren, während dem hochfürstl. Kammercomponisten und Organisten Anton Cajetan Adlgasser der dritte, und „Herrn Wolfgang Motzard" der erste Theil zugewiesen wurde.[30] Michael hatte also mit dem damals (1766) 10jährigen Mozart einen Wettlauf zu bestehen. Auch des Liebesdienstes ist hier zu gedenken, den Mozart 17 Jahre später dem damals (1783) kranken Michael Haydn damit erwies, daß er für ihn zwei vom Erzbischof bestellte Duo für Violine und Viola[31] componirte und ihm damit aus arger Verlegenheit half. Michael's Frau wiederum sang in Salzburg im Jahre 1769 die Baronesse Rosina in Mozart's Oper „La finta semplice"[32], deren Aufführung in Wien trotz des Interesses, das selbst Kaiser Joseph für sie nahm, durch Intriguen hintertrieben worden war. Mozart war auf die Frau Haydn's schlecht zu sprechen. „Es ist wahr (schreibt er am 7. Aug. 1778 von Paris aus an den Hausfreund Bullinger), die Haydn ist kränklich; sie hat ihre strenge Lebensart gar zu sehr übertrieben. Es giebt aber wenige so! — Mich wundert, daß sie durch ihr beständiges Geißeln, Peitschen, Cilicia-Tragen, übernatürliches Fasten, nächtliches Beten ihre Stimme nicht längst verloren hat."[33] M. Magdalena Haydn starb als pens. erzbischöfl. Hofsängerin und Concertmeisters-

29 v. Köchel, Mozart-Katalog Nr. 35.

30 In gleicher Weise schrieben Adlgasser, Michael Haydn und der Chor-Vicar R. D. David Westermayer im Jahre 1768 jeder einen Theil des geistl. Oratoriums: „Der Kampf der Buße und Bekehrung." Dieses Oratorium wurde „auf gnädigsten Befehl zur würdigen Begehung der heiligen Fastenzeit" aufgeführt.

31 v. Köchel, Mozart-Katalog Nr. 423 und 424.

32 O. Jahn, Mozart. 2. Aufl. I. S. 97.

33 L. Nohl, Mozart's Briefe. S. 193.

witwe am 10. Juni 1827 im 82. Lebensjahre. Michael Haydn's Verdienste als Kirchencomponist werden noch heutzutage ebenso oft gepriesen als angefeindet. Es wird sich seinerzeit Gelegenheit finden, darüber eingehender zu sprechen. Für jetzt müssen wir auf lange Zeit von ihm Abschied nehmen.

Das zweite Ereigniß, das Haydn anging, war ernst und kam unerwartet: Mathias Haydn, der Wagnermeister und Marktrichter in Rohrau, hatte seinen Sohn in Eisenstadt besucht und genoß noch die Freude, ihn in der schmucken fürstl. Hausuniform zu sehen und vom Fürsten viele Lobsprüche über das Talent des Sohnes zu hören. Kurze Zeit nach diesem Besuche, als er eben zu Hause sein Handwerk ausübte, stürzte ein Holzstoß neben ihm zusammen und zerbrach ihm mehrere Rippen. Mathias starb bald darauf am 12. Sept. 1763 (Beil. I, 14). Von seinen Kindern waren zu jener Zeit nur noch zwei aus erster Ehe im Elternhause: der jüngste Sohn Johann Evangelist und Anna Katharina, die zwei Monate später den herrschaftl. Büchsenmacher Christoph Näher heirathete. Außer ihnen lebte in Rohrau noch, wenige Häuser entfernt, die an den Schmiedemeister Philipp Fröhlich verheirathete Tochter Anna Maria. Haydn's Häuschen sammt Geräthschaften kaufte sein Schwiegersohn Fröhlich und den Kindern wurde in runder Summe ein Erbtheil von 600 Fl. ausbezahlt. Laut schriftl. Erklärung (dat. Esterház 29. Mai 1787) überließ Joseph Haydn den auf ihn entfallenen Theil (142 Fl. 26 Kr. 3 Pf.) seinem Bruder Johann. Mathias hatte bei Lebzeiten verschiedene kleine Legate für Messen, für die Bruderschaft Joh. Nepomuk, für Erhaltung der Heilands-Statue bei der mittleren Kirchenthüre auf dem Friedhof ausgesetzt; über letzteren Posten (30 Fl.) wurde im Jahre 1804 ein Stiftsbrief errichtet, wonach sich die Pfarre verpflichtet, für immerwährende Zeiten die Statue in gutem Stande zu halten. Auch Joseph Haydn hatte, wie wir (S. 12, Anm. 9) gesehen haben, in seinem Testamente (§. 35) 75 Fl. jährl. Interessen zu gleichem Zweck, wie auch zur Instandhaltung des, vom Grafen Harrach ihm im Fasangarten errichteten Monumentes bestimmt. (Haydn's Universalerbe, Mathias Fröhlich, hatte diesen Fond freiwillig auf 1300 Fl. in $2^1/_2$ % Hofkammer-Obligationen erhöht.) Hierüber wurde ebenfalls im Jahre 1815 ein Stiftsbrief errichtet und verspricht abermals die Pfarre

„die fromme Stiftung nach dem Willen des Stifters für ewige Zeiten getreulich zu erfüllen". Wann diese Pflicht das letztemal erfüllt wurde, ist bei dem gegenwärtigen Zustand beider Monumente schwer zu ersehen; hoffentlich läßt man dieselben nicht gänzlich zu Grunde gehen. Die Grabschrift der Eltern Haydn's (Beil. VI, 1) ließ sich vor einigen Jahren schon schwer mehr entziffern. Zwei Stücke aus Mathias Haydn's Besitz haben sich erhalten: ein Beil mit dem Zeichen M. H. 1727 benutzt noch heute der Wagnermeister Friedrich Handschuh in Rohrau; einen Fingerring von Messing mit M. H. und einem Rad gezeichnet, beim Umackern des Feldes gefunden, besitzt der gegenwärtige Eigenthümer des Haydn-Hauses, Georg Bruckner.

Im Jahre 1764 fand Fürst Nicolaus zum erstenmale seit seiner Regentschaft Gelegenheit, auch außerhalb Oesterreichs sich als prachtliebender Cavalier zu zeigen, da er in Frankfurt am Main bei der Wahl und Krönung des Erzherzogs Joseph zum römischen König die Stelle des ersten Churböhmischen Botschafters vertrat. Die Wahl fand Statt am 27. März, die Krönung am 3. April. Bei Letzterer erregte der wahrhaft blendend reiche Aufzug des Fürsten und die glänzenden und geschmackvoll decorirten Illuminations-Anstalten allgemeine Bewunderung. Wohl hatte darin ein Gesandter den andern zu überbieten sich bemüht, „die Anstalt des Fürsten Esterházy jedoch übertraf alle die übrigen" und immer wieder kehrte man am liebsten ins „Esterházy'sche Feenreich" zurück. „Dieser hohe Botschafter hatte, diesen Tag zu ehren, sein ungünstig gelegenes Quartier ganz übergangen und dafür die große Linden-Esplanade am Roßmarkt vorn mit einem feenartig erleuchteten Portal, im Hintergrund aber mit einem wohl noch prächtigeren Prospecte verzieren lassen. Die ganze Einfassung bezeichneten Lampen. Zwischen den Bäumen standen Lichtpyramiden und Kugeln auf durchscheinenden Piedestalen und von einem Baume zum andern zogen sich leuchtende Guirlanden, an welchen Hängeleuchten schwebten."[34]

---

34 Goethe, Dichtung und Wahrheit, Beschreibung der Krönungsfeierlichkeiten.

Der Fürst fand in Frankfurt auch Gluck, dessen intimen Freund, den Contraltisten Guadagni, der bei der ersten Aufführung des „Orfeo" in Wien die Titelrolle gesungen hatte, den Virtuosen Dittersdorf und zwanzig Mitglieder der Hofkapelle. So sehr übrigens diese glänzenden Festtage geeignet waren, dem Hang des prunk- und prachtliebenden Fürsten zu entsprechen, so bot doch schon vordem ein Besuch, den derselbe der französischen Hauptstadt im Februar abstattete, vollauf Gelegenheit, sich in allem, was Kunst und Reichthum zu bieten vermögen, förmlich zu berauschen. Fürst Nicolaus machte in Paris zahlreiche und kostspielige Einkäufe und es ist kaum zu bezweifeln, daß er bei dieser Gelegenheit auch in Versailles sich umsah und daß ihn dies, an Schätzen so reiche Schloß wohl zunächst anregte, sich auf einer seiner zahlreichen und weitläufigen Besitzungen einen ähnlichen Prachtbau zu errichten. Die Wirkung blieb nicht aus: schon nach zwei Jahren übersiedelte der Fürst, ein Mann von raschem und energischem Handeln, in das, mittlerweile von ihm geschaffene, dem reichen Versailles nachgebildete Sommerschloß am südlichen Ende des Neusiedler-Sees.

Die Abwesenheit des Fürsten benutzten seine Musiker, sich zu einem feierlichen Empfang desselben vorzubereiten. Und abermals wurde dabei Haydn's Talent in Anspruch genommen und zwar nach zwei Seiten hin: für die Kirche schrieb er ein Te Deum, für den Concertsaal eine Cantate. Die Aufführung der Cantate verzögerte sich aus unbekannten Gründen bis zum December. Was das Te Deum betrifft, sind wir hinsichtlich des angegebenen Zweckes allerdings nur auf eine Vermuthung angewiesen. Daß dieses Werk an einigen Orten, z. B. im Stifte Kremsmünster, Michael Haydn zugeschrieben wird, darf uns nicht irre führen, denn das erste, von Michael in Warasdin componirte Te Deum stimmt nicht mit dem seines Bruders überein.[35] Dagegen trägt eine im Stifte Göttweig befindliche Abschrift von Joseph's Te Deum die Aufschrift: „cop. P. Josephus, dat. 28. Nov. 1765" (also ein Jahr nach der Eisen-

35 Die spätern Te Deum aus den Jahren 1770, 1786, 1801 und 1803 kommen hier nicht in Betracht. Bei dem im Jahre 1786 componirten Te Deum tritt der entgegengesetzte Fall ein: es wird häufig Joseph Haydn zugeschrieben, ist aber von seinem Bruder Michael.

städter Aufführung).[36] Wer übrigens dies Te Deum mit dem größeren im Jahre 1800 componirten vergleicht, wird trotz der größeren Anlage und reicheren Ausarbeitung des Letzteren ein- und dieselbe Hand nicht verkennen.

Die Cantate betreffend (die Worte sind italienisch) besitzt Göttweig aus der Sammlung des verstorbenen Aloys Fuchs in Wien ein Werk in 7 Heften mit der Aufschrift: „VII Musiknummern einer Gelegenheits-Cantate von Joseph Haydn zur Geburtsfeier Sr. Durchlaucht des Fürsten Nicolaus Esterházy, componirt in den Jahren 1763/64. Die übrigen dazu gehörigen Stücke sind leider verloren." Der bekannte Autographen-Sammler hat den einzelnen Heften sein Aut. adest beigefügt und die letzte Nummer selbst vollständig copirt; überdies ist auch Haydn's „In Nomine Domini" in die Abschrift übertragen. Die Aechtheit der Composition steht somit außer Zweifel, nur ist die Bezeichnung „Geburtsfeier" insofern unrichtig, als im Text ausdrücklich auf den Namenstag des Fürsten angespielt ist; doch ist der Irrthum von wenig Belang, da Namens- und Geburtstag des Fürsten in denselben Monat (6. und 18. Dec.) fallen. Daß die Cantate aber ausdrücklich zur Feier der Rückkehr bestimmt war, bezeugen ebenfalls die Textworte, eine durchaus überschwengliche Lobsingung der Vorzüge des „von den Ufern des Main zurückkehrenden Heldenfürsten". Die angebliche Unvollständigkeit der Cantate wäre noch zu beweisen; im Text macht sich keine Lücke fühlbar, selbst der Mangel einer selbstständigen Ouverture wird durch die längere Instrumental-Einleitung ersetzt.

Der Inhalt der Cantate ist in Kürze folgender:[37] Tretet herzu! (fordert die Tonmuse ihre Getreuen auf) es gilt den schönen Namen des unbesiegten Fürsten zu feiern. Wem im Busen die Flamme der Dankbarkeit, Verehrung und Liebe brennt, der schmücke das Haupt mit Laub und Blumen und folge mir

36 In Göttweig wurde dies Werk (das auch im Stift Klosterneuburg unter Joseph Haydn's Namen vorhanden war) sehr häufig aufgeführt, u. a. auch am 15. Aug. 1809 „zum Namensfeste Bonaparte". (Die Franzosen hatten damals Wien besetzt und machten dem geistl. Stift einen wenig willkommenen Besuch.)

37 Es wird darinnen auch der Kriegsthaten des Fürsten gedacht. Der Fürst hatte sich im Jahre 1758 in der Schlacht bei Kollin das Ritterkreuz

und erflehe von den Göttern, daß sie seinen Wünschen Gehör geben. Er, der liebreiche Herrscher kehrt zurück; er, der ungeachtet des Neides zu hohen Ehren erhoben wurde. Dort an den Ufern, die der Main benetzt, wird sein Name ewig leben, die Väter werden noch den Kindern von den Wundern seiner Pracht und seines Ruhmes erzählen. So viel Schätze das Meer birgt, so viel das Glück auch bieten mag: es wird der Freude nicht gleichen, Dir dienen zu können. Ist es doch, als leuchte die Sonne heller an diesem Tage, als wolle sie Dich in höherem Glanze uns zeigen. Du folgtest den Fußstapfen deiner Ahnen und kehrtest, mit Ruhm bedeckt, zurück. Könige werden Deinem Verdienste Lorbeer winden und niemals wird Dein Name untergehn. Es lebe unser Fürst, der die Welt in Staunen versetzt. Nie möge ein feindlich Gestirn Deinen Himmel trüben, nur ein segenbringendes sei Dir beschieden. Du wirst zu noch größeren Ehren Dich erhoben sehen. Deine Kinder werden Deinem Beispiele folgen, sie werden die Freude der Sterblichen sein. Jupiter erhalte uns den erhabenen Fürsten; sei ihm jede Freude bescheert. Wir aber sind seiner Liebe gewiß, wir werden uns stets dessen freuen.

Zu der ziemlich umfangreichen Composition, bestehend aus einem großen Recitativ mit Orchesterbegleitung, je zwei Arien, Duetten und Chören sind außer den Streichinstrumenten Flöte, Oboe, Fagott und Hörner benutzt; einigemal tritt auch das Clavier obligat hinzu, aber nur um längere Zwischensätze mit Passagenwerk auszufüllen. Das Recitativ und darauf folgende Duett wurde mit unterlegtem lateinischen Text (Accurri te hunc mortales) als Offertorium verwendet. In gleicher Weise ist auch die Instrumental-Introduction von Nr. 2 und der Chor Nr. 4, zu einem Ganzen verschmolzen, als Offertorium (Plausus honores date) benutzt und bietet in dieser Fassung eine anregende frische Musiknummer. (Die Einleitung, C-dur $^4/_4$, ist hier durchgehends auf $^2/_4$ Tact reducirt und der ursprüngliche Chor ab-

des militär. Maria-Theresia-Ordens erkämpft. Die Anspielung auf „noch größere Ehren" deutet etwa hin auf die nahe in Aussicht gestandene Verleihung des Commandeurkreuzes dieses Ordens (12. Oct. 1765) und des goldenen Vlies-Ordens (31. Dec. 1765). Die Ernennung zum Capitain der im Jahre 1760 errichteten ungarisch-adeligen Leibgarde erfolgte am 6. Dec. 1764.

wechselnd Solostimmen und Tutti zugetheilt.[38] Ob das Arrangement dieser beiden Nummern etwa von Haydn selbst herrührt, ist nicht bekannt. Besondere Bedeutung ist auch diesem, in Haydn's Katalog nicht verzeichnetem Werk, das namentlich der Kehlenfertigkeit der Sopran-Solostimme viel zumuthet, nicht beizulegen. Melodie, thematische Durchführung und Art der Begleitung huldigen dem herkömmlichen Geschmack der Zeit, doch heben sich die genannten als Offertorien benutzten Nummern durch kernigen Inhalt vortheilhaft ab.

Im Jahre 1765 nahm Joseph Haydn seinen jüngeren Bruder, Johann Evangelist, zu sich nach Eisenstadt. Sein Lebenslauf ist so einfach und anspruchslos, daß wir ihn gleich in Eins zusammenfassen können. Johann (nur dieser Taufname war in Gebrauch) war damals 22 Jahre alt. Es ist kaum zu bezweifeln, daß er seinen älteren Bruder wird gebeten haben, ihm ein Unterkommen zu verschaffen, denn seines Bleibens war länger in Rohrau nicht, nachdem der Vater gestorben war und die Stiefmutter sich wieder verheirathet hatte. Von allen Haydn'schen Kindern blieb nach Johann's Weggang nur noch eine Tochter, die verehelichte Anna Maria Fröhlich im Orte. Johann hatte eine sehr schwache, dünne Tenorstimme ohne irgend welchen Reiz und waren auch seine musikalischen Fähigkeiten sehr bescheiden. „Eine seiner Schülerinnen ließ einst bei Salieri ihre Stimme probiren; dieser fand, daß sie „ohne Methode und wie Hansl Haydn durch die Nase singe“.[39] Wenn ihn der Fürst trotzdem in den Kirchenchor in Eisenstadt aufnahm, so geschah dies sicherlich nur aus Rücksicht für seinen Bruder, der ihn erst abrichten mußte. Nur aus seinen späteren Bittschriften an den Fürsten ist zu ersehen, daß er schon im Jahre 1765 in der Chormusik mitwirkte, denn da er anfangs keinen Gehalt bezog, ist er in den Conventionalen erst im Jahre 1771 genannt; er hatte damals als 4. Tenorist jährlich zuerst 25, dann

---

38 Plausus honores date, M. S. auf der kais. Hofbibliothek in Wien, Nr. 15842 (neu). Die Motette Accurri te hunc mortales ist im Stift Klosterneuburg.

39 Tagebuch des J. C. Rosenbaum, gräfl. Esterházy'schen Beamten.

30 Fl. In diesen Bittschriften führt er an, daß er unmöglich Kost und Kleidung bestreiten könne, wenn ihn nicht die Gutmüthigkeit anderer Leute unterstützen würde; später nennt er ausdrücklich seinen Bruder, der ihm zu seinem geringen Gehalt beisteure und hofft in Anbetracht der Verdienste desselben auf Verbesserung seiner Lage. Ungetröstet ging er nie von dannen; sein Gehalt wurde im Jahre 1775 auf 50 Fl. erhöht und 1783 erhielt er auch das gewünschte Deputat, wie es die Sängerin Eleonore Jäger bezog.[40] Doch auch diese Aufbesserung wollte später nicht ausreichen. Wiederum kam er im Jahre 1800 um Gehaltsvermehrung ein: er habe sich seither mit Unterricht einiger Schüler in Clavier und Gesang geholfen, aber deren Zahl und auch seine Kräfte seien im Abnehmen und so sei er auf die Gnade einiger Gutthäter angewiesen, die ihn wechselweise zu Tische ladeten. Und abermals weist er auf seinen Herrn Bruder hin, der durch sein Musiktalent den Ruhm des hochfürstlichen Hauses verewigt hat und bittet in Rücksicht dessen und der eigenen 35jährigen Dienste um Aufbesserung seines Deputats um 6 Metzen Weizen und 12 Metzen Korn nebst 6 Eimer Wein, was in Baarem 45 Fl. betrüge, somit seine Convention künftig jährlich 165 Fl. gleich komme. Auch dieses Gesuch wird bewilligt und ihm noch im Jahre 1804 (ein Jahr vor seinem Tode) 50 Fl. zur Unterstützung seiner Badekur angewiesen. Leicht wäre man hier geneigt zu glauben, der ältere Bruder habe ihn nicht ausreichend unterstützt. Dagegen genügt es, daran zu erinnern, daß dieser ihn durch 25 Jahre auf seine Kosten nach dem Curort Baden bei Wien schickte und daß er ihm noch im Jahre 1802 Lectionen zuwies, so z. B. die Altistin Katharina Krines, deren Stimme Joseph Haydn geprüft und sehr gerühmt hatte und die, wie so viele angehende Sängerinnen, auf Kosten des Fürsten unterrichtet wurde. Auch für sein Quartier hatte Johann nicht zu sorgen; anfangs wohnte er bei Haydn selbst, später meistens mit einem Kameraden aus der Kapelle

40 Diese Naturalien betrugen jährlich: 300 Pfd. Rindfleisch, 30 Pfd. Salz, 24 Pfd. Schmalz, 4 Metzen Weizen, 8 Metzen Korn, 3/4 Metzen Gries, Kraut und Rüben; für das Geflügel 2 Fl. 30 Kr., 24 Pfd. Kerzen, 6 Klafter Brennholz, 5 Eimer Officierswein. Außerdem nebst freiem Quartier alle Jahre ein Kleid.

gemeinschaftlich in der alten Apotheke, im fürstlich sogenannten Darmstädter Haus, dann im Bergkloster und zuletzt im Musikgebäude, wo er auch starb. Ein einziges Mal, im Jahre 1801, als Michael auf seiner Wiener Reise auch Eisenstadt besuchte, waren alle drei Haydn beisammen. Sie waren beim Stadtpfarrer zu Tische geladen und gingen dann in der Stadt spazieren; Abends brachten ihnen die beiden Waldhornisten Prinster ein Ständchen. Keiner der Brüder sah dem andern gleich; Michael war der größere, Johann eher klein zu nennen. Johann mochte wohl das bescheidene Maß seiner Fähigkeiten kennen und spricht es wenigstens für ihn, daß er sich nie und nirgends vordrängte und ruhig dahin lebte. Bei seiner stätigen Kränklichkeit wurde er des Lebens wenig froh; nur wenn er bei einem Glase Wein saß, liebte er es, ein lustig Liedchen zu singen. Verheirathet war er nie. Hätte er seinen Bruder überlebt, würde er auch dann noch Gelegenheit gehabt haben, dessen milde Hand zu segnen, denn dessen Entwurf zum ersten Testament sagt S. 8: „dem Bruder Johann in Eisenstadt — 4000 Fl.“ (also ebensoviel als dem Bruder Michael).

Neben der an sich wenig belangreichen Aufnahme Johann's bietet uns das Jahr 1765 aber noch eine Ueberraschung ganz eigener Art, ein im Leben Haydn's gewiß ebenso unerwartetes als merkwürdiges Document, in welchem er von seinem Fürsten im Dienstwege der Amts-Nachlässigkeit beschuldigt und ihm zugleich anbefohlen wird, im Componiren fleißiger zu sein wie bisher! Läge dies, obwohl nur im Entwurf erhaltene, aus Süttor datirte Actenstück nicht verbucht und verbrieft vor, man müßte mit Recht dahinter eine Mystification vermuthen. Haydn nachlässig im Amte, faul im Schreiben! — er, den wir nur immer als den gewissenhaftesten Mann in Dienstangelegenheiten, als den fleißigsten der Fleißigen preisen hörten! Doch das Factum liegt vor und duldet keine Widerrede. „Regulativ Chori Kissmartoniensis“ — lautet die Ueberschrift dieser ungnädigen Verwarnung, die mit folgenden Eingangsworten beginnt: „Nachdeme auf dem Chor der Eisenstädter Schloß-Kapellen unter denen Musicis Saumseligkeit undt übler Einverständniß wegen, bey denen Chor-Instrumenten aber wegen schlechter Obsicht und

Verwahrung derenselben eine sehr große Unordnung verführet worden; So wird dem Capellmeister Hayden hiermit ernstlich anbefohlen" — und nun folgen unter sechs Abschnitten die detaillirten Auseinandersetzungen dieser Drohnote. 1. soll Haydn ein dreifaches gleichlautendes Inventarium über alle vorhandenen Chor-Instrumente und Musikalien nach dem beigelegten Formular (mit Angabe der Autoren, Stimmenzahl u. s. w.) innerhalb acht Tagen anlegen, unterschreiben und eines „Uns" (dem Fürsten), das andere in die Buchhalterei, das dritte auf den Chor abgeben. 2. hat Haydn dem Schulmeister Joseph Diezl bei jedem Chordienst die nöthigen Musikalien zu übergeben, dieselben durch Diezl austheilen und nach dem Dienst wieder ordnen („zusammenklauben") und zurückgeben zu lassen um sie in dem dazu bestimmten Kasten aufzubewahren, damit nichts verschleppt oder verzettelt werde. 3. soll Haydn auf den Schulmeister wohl achten, daß er alle Instrumente jederzeit in gutem Stand erhalte, zu welchem Ende „Er Schulmeister" allemal ¼ Stunde vor dem Dienst auf dem Chor zu erscheinen hat. 4. wird Haydn besondere Sorge tragen, daß alle Chorleute beim Kirchendienst gewissenhaft erscheinen und ihre Pflicht und Schuldigkeit mit gutem Einverständniß verrichten. 5. hat Haydn in „Unserer Abwesenheit" im Eisenstädter Officiers-Zimmer wöchentlich zwei Musikalische Academien als am Dienstag und Donnerstag von 2 bis 4 Uhr Nachmittags mit den gesammten Musicis zu halten und, damit sich Keiner in Hinkunft, wie bisher geschehen, unterfange, vom Kirchendienst oder von den Academien sich ohne Erlaubniß zu absentiren, Uns alle 14 Tage einen schriftlichen Rapport einzusenden mit Name und Angabe der Ursache, wann Ein oder der Andere vom Dienst auszubleiben sich anmaßt. 6. „Endlichen wird ihme Capel-Meister Hayden bestermaßen anbefohlen, Sich selbst embsiger als bisher auf die Composition zu legen, und besonders solche stücke, die man auf der Gamba spiellen mag, und wovon Wir noch sehr wenige gesehen haben, zu componiren, und, um seinen Fleiß sehen zu können, von was immer jeder Composition das erste stück sauber und rein abgeschrieben Uns jederzeit einzuschicken." —

Haydn scheint den fürstlichen Verweis beherzigt zu haben, denn wir begegnen kurz darauf einem sichtbaren Beweis der Anerkennung. Der Fürst schreibt nämlich unterm 4. Januar 1766

an seinen Wirthschaftsrath Rahier: „Diesen Augenblickh erhielt ich 3 stuckh vom Hayden, mit welchen ich sehr zufrieden bin. Sie werden dahero demselben 12 Ducaten aus der Cassa in meinem Namen geben lassen und ihm zugleich sagen, daß er noch 6 solche stuckh, wie Er mir dermahlen zugeschickt, und nebst dem auch 2 Solo machen und ehestens anhero zu übersenden trachte."

Wenn schon die fürstliche Huld allein den Kapellmeister beglücken mußte, so kamen doch auch die begleitenden klingenden Beweise derselben um so erwünschter, als eben jetzt die grimmige Kälte (das Donaueis vermochte die schwersten Lastwägen zu tragen) die Bedürfnisse für den eignen Leib bedeutend steigerte. Auch aus diesem Brief ersehen wir des Fürsten Vorliebe für das Baryton, sowie seine Zufriedenheit mit der Schreibweise Haydn's. Der Brief ist noch von weiterem Interesse: es ist das erstemal, daß sich der Fürst der Bezeichnung „Schloß Esterház" bedient; er hatte also das am südlichen Ende des Neusiedler See's gelegene, mittlerweile umgebaute Jagdschlößchen Süttor, den Lieblingsaufenthalt seines verstorbenen Bruders, nach dem Stammort der fürstlichen Dynastie, dem magyarischen Dorfe Esterháza auf der Insel Schütt umgetauft. Der Aufenthalt in so strenger Kälte und in einer geradezu unwirthlichen, ungesunden Gegend beweist ferner, wie sehr dem Fürsten der Umbau, den er schon im August 1765 von Innsbruck aus ungeduldig betrieb, am Herzen lag.

Aus der vorerwähnten Bemerkung des Fürsten ergiebt sich, daß Haydn damals eben erst angefangen hatte, für das Baryton zu componiren. In rascher Folge, in verschiedenartiger Verbindung mit andern Instrumenten, vermehrte sich dann die Zahl dieser Compositionen. Auch suchte sich Haydn, wie wir weiter unten sehen werden, gleich Anfangs durch eigenes Ueben auf dem Baryton mit dessen Eigenthümlichkeiten vertraut zu machen. Betrachten auch wir etwas genauer dieses nun längst verschollene, durch das praktischere Violoncell verdrängte Instrument.

Das **Baryton**, italienisch Viola di Bardona,[41] ist ein, in

41 Die Schreibweise ist sehr verschieden: Bariton, Paridon, Paraton, Barydon ꝛc. L. Mozart's Berichtigung der ital. Benennung Bordone (siehe

Gestalt und Charakter der Viola di Gamba am Nächsten stehendes Geigeninstrument mit breitem und hohem Hals und Griffbrett, über demselben gewöhnlich mit 6—7 Darmsaiten bezogen, die mit dem Bogen gestrichen werden und häufige Doppelgriffe zulassen. Das Griffbrett ist rückwärts ausgehöhlt und es befinden sich hier 14—16, auch 18 zum Theil secundenweise gestimmte Saiten aus Messing, Stahl- oder Eisendraht. (Die Saitenzahl und der übrige Bezug ist sehr verschieden; Lidl vermehrte die unteren auf 27, worunter auch die Halbtöne inbegriffen sind.) Außerdem liegen noch auf der rechten Seite der Decke mehrere umsponnene Darmsaiten. Diese und die unterhalb gelegenen metallenen Saiten, mit denen man den begleitenden Baß angiebt, werden mit dem linken Daumen angerissen, geschnellt oder gekneipt; die umsponnenen Darmsaiten wohl auch mit dem kleinen Finger der rechten Hand, die den Bogen führt. Es sind somit drei verschiedene Bewegungen — Streichen, Schnellen und Greifen erforderlich, welche natürlich die Behandlung des Instrumentes nicht wenig erschweren. Die Musikstücke müssen demgemäß auch eigens für dasselbe eingerichtet werden; doch widersprechen die vorhandenen Compositionen, auch wenn die Tempi langsamer genommen wurden, der Behauptung, daß darauf nur langsame Sätze auszuführen seien. Die oberen Saiten sind vom eingestrichenen e abwärts gestimmt: e h f d a e und Contra-H; die unteren Metallsaiten mit dem tiefen e im Subbaß beginnend in diatonischer Stufenfolge aufsteigend bis

---

Violinschule, S. 3) wird in der Mus. Real-Zeitung (1788, S. 182) mit Bardone (als aus dem Griechischen abgeleitet) widerlegt. Man findet übrigens ebenso häufig der als auch das Baryton angegeben. In Maier's „Music-Saal" (Neu eröffneter Theoretisch- und Praktischer — Nürnberg, 2. Aufl., 1741, S. 102) ist der Name der „Viola de Paredon, oder Bariton genannt" von Pardon hergeleitet, weil der Erfinder, der wegen einer Missethat gefangen saß, sein Leben diesem Instrument verdankte. Außer den verschiedenen Musik-Lexica und oben erwähnten Werken findet man das Instrument noch anderwärts beschrieben: M. H. Fuhrmann, Musikalischer Trichter, Frankfurt 1706, S. 91; Joh. Georg Meusel, Museum für Künstler und Kunstliebhaber, Mannheim 1788, 4. Stück, S. 100; Musik. Almanach auf das Jahr 1782 (C. L. Junker); H. Welker von Gontershausen, Neu eröffnetes Magazin mus. Tonwerkzeuge, 1855, S. 84, und dessen „Ueber den Bau der Saiteninstrumente und deren Akustik, 1870, S. 92 ꝛc.

zum eingestrichenen a. Darin stimmen alle Beschreibungen überein, daß das Instrument einen höchst anmuthigen, sanften und lieblichen, zugleich aber auch melancholischen, schwermüthigen Eindruck hervorbringe. Auch allein gespielt, bietet es dem Ohre wenig Leeres in harmonischer Beziehung. Obwohl, wie gesagt, auch im Charakter der Gambe zunächst verwandt, bietet der Ton doch auch viel Eigenartiges; oft glaubt man eine Gambe und Mandorzither zugleich zu hören. Ein Cavalier in Wien, der dem Barytonspieler Franz selbst gestand, daß er bisher ein Feind der Musik gewesen, und ihn erst sein Spiel bekehrt habe, verglich den Effect des Baryton mit der Ananas, „man hört und weis nicht was man hört, denn alles harmonirt auf unterschiedliche Art". Das Baryton hält sich hauptsächlich in der Tenor- und Baßlage auf, kann sich aber auch auf die Discantregion einlassen. Ein Theil der von Haydn componirten Barytonstücke wurde von ihm selbst und von Anderen mannigfach für andere Instrumente (Violine, Flöte, Viola, Violoncell) umgeschrieben.

Lauten- und Geigenmacher, die Barytons verfertigten, gab es viele; es sind solche Instrumente noch vorhanden von Magnus Feldlen in Wien (aus dem Jahre 1656), Heinrich Kramer in Wien (1714), Daniel Achatius Stadlmann in Wien (1732), Joh. Jos. Stadlmann in Wien (1750), Tielke in Hamburg (1686), Andreas Stainer in Absom in Tyrol (1660). Die drei erstgenannten Instrumente (nebst einem vierten ohne Namensangabe) befinden sich im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; auch Stainer's Instrument, jetzt in Eisenstadt, gehört ursprünglich diesem Museum (den Knopf des Saitenhalters zieren zwei schön geschnitzte Köpfe, Mann und Knabe, ersterer mit Tyrolerhut); das Baryton von Tielke ist im South Kensington Museum in London, jenes von Joh. Jos. Stadlmann, in schönem Lederfutteral aufbewahrt, aber aller Saiten entledigt, ist im Eisenstädter Musikgebäude — es war das Kleinod des Fürsten Nicolaus.

Als öffentliche Spieler auf dem Baryton sind zu nennen: Marc. Ant. Berti (1721—1740 in der kaiserlichen Hofkapelle in Wien); Sig. Ferant (1744 in London); Anton Kraft und die Virtuosen Karl Franz und Andreas Lidl (in der Esterházy'schen Kapelle); Fauner (Magistratsrath, Dilettant in Wien 1794);

Sebastian Ludwig Friedel (k. preußischer Kammermusikus, 90er Jahre bis nach 1820 in Berlin); Vincenz Hauschka (kaiserlicher Hofbeamter und verdienstvolles Directionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Mitte der 90er Jahre und noch 1823 genannt).

Compositionen für das Baryton lieferten: Niemecz, ein Schüler Haydn's (Primitio aus dem Orden der Barmherzigen Brüder, Bibliothekar in Esterház); L. Tomasini und A. Kraft (in der Esterházy'schen Kapelle); Wenzl Pichl (gedruckt erschienen 21 Quartette, Quintette, Sestetti und Ottavini; außerdem schrieb er 148 Quartette für Fürst Nicolaus); Musikalienhändler Joh. Traeg in Wien kündigte 1799 in Mscpt. 12mal 6 Trios an (Baryton, Viola, Baß); für Vinc. Hauschka,[42] der auch selbst für das Baryton componirte, schrieben auf Wunsch der Kaiserin Marie Therese (zweite Gemahlin des Kaisers Franz) die Tonsetzer Ferd. Paër, Weigl und Eybler. Unter die Verehrer des Baryton zählen auch Churfürst Karl Theodor und König Friedr. Wilhelm II. König von Preußen.[43] —

Zwei Anekdoten, die uns den Fürsten Nicolaus als Barytonspieler zeigen, führen uns unmittelbar ins fürstliche Musikcabinet. Die erste Anekdote nennt den berühmten Violoncellisten Anton Kraft, der am 1. Januar 1778 in der fürstlichen Musikkapelle angestellt wurde und daselbst bis zum Jahre 1790 verblieb. Kraft benutzte die Gelegenheit, Haydn's Unterricht in der Composition zu genießen. Um sich des Fürsten Zuneigung zu erwerben, erlernte er auch das Baryton und componirte mehrere Trios für zwei Barytons und Violoncell, bei denen er immer das zweite Baryton spielte. Nachdem er die nöthige Fertigkeit erlangt zu haben glaubte, schrieb er in einem Trio

---

42 Hauschka (geb. 1766, gest. 1840), spielte einmal auch auf Schloß Persenbeug an der Donau, Sommersitz des Kaisers Franz. Es begleiteten ihn der Kaiser selbst, Fürst Metternich, Graf Wrbna, Feldmarschall-Lieutenant Kutschera, Hofkapellmeister Eybler. — Im Febr. 1823 spielte Hauschka mit Friedrich Groß ein Duett für Baryton und Violoncell in einer Abendunterhaltung der Gesellschaft der Musikfreunde; es war dies wohl das letztemal, daß das Baryton öffentlich gehört wurde.

43 v. Ledebur, Tonkünstler-Lexicon Berlins. 1861. S. 165. Artikel Friedel.

auch ein Solo für das zweite Baryton. Kaum hatte er das Solo begonnen, so unterbrach ihn der Fürst: „Gieb Er mir die Stimme.“ Nun fing der Fürst zu spielen an, blieb aber mitten drin stecken. Aergerlich darüber setzte er ab und sagte zu Kraft: „Schreib Er künftighin nur Solo für meine Stimme, denn daß Er besser spielt als ich, ist keine Kunst, sondern seine Schuldigkeit.“

Die zweite Anekdote hat Haydn zum Gegenstand.[44] Die Erklärung des Fürsten nämlich, die Compositionen für das Baryton hätten sich nur auf ein- und dieselbe Tonart zu beschränken, reizte Haydn, das Instrument durch Selbstübung eingehend kennen zu lernen. Vielleicht auch dachte er dem Fürsten eine Freude zu machen oder war eine Eitelkeit dabei im Spiel. Genug, er übte, sein Componiren vernachlässigend, ohne Vorwissen des Fürsten wohl ein halbes Jahr lang, wozu er wegen Zeitmangel, zum Aerger seiner Frau, meistens die Nächte zu Hülfe nehmen mußte. Endlich glaubte er sich mit Ehren vor dem Fürsten hören lassen zu können. Er spielte und zwar richtig in mehreren Tonarten und erwartete Ueberraschung und Beifall. Der Fürst aber blieb ganz ruhig und sagte nur: „Haydn! das muß Er besser wissen.“ „Ich verstand den Fürsten vollkommen“ (bemerkt Haydn zu Dies) „und ob mich gleich im ersten Augenblick die Gleichgültigkeit desselben schmerzte: so verdanke ich es doch seiner kurzen Erinnerung, daß ich plötzlich den Vorsatz fahren ließ, ein guter Barytonspieler zu werden. Ich erinnerte mich, daß ich mir als Kapellmeister, und nicht als ausübender Virtuos, schon einigen Ruhm erworben hatte, machte mir selbst Vorwürfe, die Composition seit einem halben Jahre vernachlässigt zu haben und wandte mich wieder mit neuem Eifer zu derselben.“

---

44 Abgesehen von dem Irrthume bei Dies (S. 55 fg.) als habe Haydn erst nach der Abschieds-Symphonie (die doch um vieles später, 1772, componirt ist) angefangen, das Baryton zu üben, müßte obige Anekdote, wiederum nach Dies, vor die Aufführung der Acide (also ins Jahr 1762) zu setzen sein. Auch dieses ist unrichtig und widerlegt sich von selbst. Des Fürsten Verweis, Haydn solle fleißiger componiren und namentlich Stücke für das Baryton setzen, von denen der Fürst bis dahin noch sehr wenige gesehen, giebt uns die richtige Zeit, nämlich die zweite Jahreshälfte von 1765.

Was Haydn's Compositionen für das Baryton betrifft, werden einstweilen einige allgemeine Bemerkungen um so mehr genügen, als ja weitaus der größte Theil derselben ihrer Entstehung nach in die Jahre nach 1766 fällt. Haydn selbst hat sie ohne weitere chronologische Folge in seinem thematischen Verzeichniß angegeben und am Schlüsse bemerkt: „In Allem 163 Pariton-Stücke." (Außerdem fanden sich in Eisenstadt noch 12 Divertimenti für 2 Baryton und Baß in Haydn's Handschrift vor.) Einige Trios scheinen Lieblingsstücke des Fürsten gewesen zu sein, denn sie finden sich auch als Chöre angezeigt, z. B. zur Wiedergenesung des Fürsten (Dei clementi); zur glücklichen Wiederkehr (Al tuo arrivo felice). Andere Trios haben eigene Benennungen, z. B. „l'Allelujah" (der erste Satz nach der bekannten Kirchenmelodie); „das alte Weib" (die Viola im Menuet-Trio Klagetöne nachahmend). Ein Trio hat am oberen Rand die Bemerkung Fatto a posta und rechts in der Ecke Nihil sine causa. Im Allgemeinen auf 3 Sätze beschränkt, boten besondere Anlässe auch ungewöhnliche Ausdehnung; zum Geburtsfest des Fürsten[45] schrieb Haydn sogar ein Trio mit 7 Nummern, darunter (ein seltener Fall) auch eine Polonaise. Menuets und Finale sind häufig auch künstlich aufgebaut: Fuga a 3 sogetti in contrapunto doppio; Canone in diapente; Menuetto alla Zoppa (rhythmische Verrückung) und Trio al contrario. Einmal hat das Baryton im Menuet-Trio auch ein Solo ohne alle Begleitung; ein einziges Mal wechseln dabei auch Gambe und Baryton. — Von den, allem Anscheine nach, frühesten Barytonstücken haben sich, außer zahlreichen Bruchstücken noch erhalten: ein Duett für 2 Baryton (Haydn's Katalog Nr. 4 unter 6 Duetten) und oben erwähnte 12 Divertimenti für 2 Baryton mit Baß; sie sind ganz kurz, jede Nummer nur aus einem Satz von 1 und 2 Theilen zu 8 und 16 Tacten bestehend. Verloren gegangen sind alle 12 in Haydn's Katalog verzeichneten Sorten für Baryton und Violoncell und 3 Concerte für Baryton mit 2 Violinen und Baß. Dagegen erhielten sich in Abschriften und Autographen sehr viele Divertimenti für Baryton, Viola und Baß und einige mehrstimmige Cassationen. (Im Jahre 1781 erschienen als Op. 31 bei Artaria 6 solcher

45 Fatto per la felicissima nascita di S. A. S. Precipe Estorhazi.

concertirenden Divertimenti zu 8 Stimmen, das Baryton durch Flöte ersetzt). — Nach Tonarten geordnet entfällt der kleinere Theil auf C=dur; vorherrschend sind G=, D= und A=dur. Von den B=Tonarten ist nur F=dur 3mal vertreten; ebenso selten sind Moll=Tonarten, nur A=moll und H=moll erscheint einmal als Haupt=Tonart.

Die Trios für Baryton, Viola und Violoncell sind meistens dreisätzig; Menuet mit Trio, welcher nie fehlt, bildet gewöhnlich den zweiten, manchmal auch den letzten Satz. Die Mannigfaltigkeit der Themen und Erfindung interessanter Menuet=Trios ist hier staunenswerth. Im Allgemeinen sind die Tempi etwa folgendermaßen vertheilt: Erster Satz — Allegro, Moderato, Adagio, Largo, Scherzando Presto (mit ihren kleineren Schattirungen); zweiter Satz — Menuet und Trio, seltener ein Allegro, Adagio oder Andante; Dritter Satz — Allegro (molto, assai), Presto, Scherzo Presto, und (mit Bezug auf den zweiten Satz) Menuet und Trio, oder Tempo di Menuetto.

Nach den vorhandenen Autographen mit Nummerirung und Jahresangabe, nebst Abschriften, ebenfalls mit Jahresangabe, läßt sich im Ganzen die Zeit der Entstehung dieser Gattung Compositionen feststellen. Von den 125 dreistimmigen Divertimenti (Baryton, Viola, Baß) waren bis zum Jahre 1767 die ersten 48 Nummern componirt; bis 1769 entstanden weitere 24; bis etwa zu Ende 1770 abermals 24;[46] die letzten 29 (Nr. 106 hat schon 1772) folgten wohl unmittelbar. Die mehrstimmigen Cassationsstücke scheinen alle in die 70er Jahre zu fallen (3 Nummern tragen die Jahreszahl 1775). Nach dieser Zeit sind keine Compositionen für das Baryton nachweisbar. Da auch die beiden ausgezeichneten Virtuosen Lidl und Franz in

46 Hierher gehören XXIV Divertimenti per il Pariton col Viola e Basso, Tom. II., die dem Fürsten eigens dedicirt waren. (Tom. II., es mußte also auch ein erster Band vorhanden gewesen sein.) Sie sind, jede Stimme in schönem rothledernen Einband mit Goldschnitt in ledernem Kapsel (Schubdeckel), mit großer Sorgfalt vom Copisten ins Reine geschrieben. Im Barytonheft steht auf dem ersten Notenblatt unten rechts: di me Giuseppe Haydn von seiner Hand geschrieben. Ein muthwilligerweise abgeschnittener Streifen Papier am oberen Rand enthielt wohl die Dedication. In Haydn's Katalog sind es die Nummern Nr. 73—96. Zwei Autographe, Nr. 79 und 80 (also die 7. und 8. Nummer), tragen das Datum 1769.

dieser Zeit entlassen wurden (Lidl im Mai 1774, Franz im Dec. 1776), mag wohl auch der Fürst sein eigenes Spiel aufgegeben haben; die nun von Jahr zu Jahr sich reicher entfaltende Musikkapelle, die Oper nebst Schauspiel und Marionettentheater nahmen seine Aufmerksamkeit ohnedies vollauf in Anspruch. Aber auch Haydn mußte nun seine volle Thätigkeit der Kapelle zuwenden; er verwerthete wohl einen Theil der bereits fertigen Barytonstücke in Umschreibung für andere Instrumente, öfter drei- und vierfach mit Erweiterung bis zu 8 Stimmen;[47] oder Andere thaten dies für ihn, oder er vergaß darauf, mit größeren Arbeiten beschäftigt. Manche Autographe gingen ihm auch durch Ausleihen verloren; Dies (S. 55) erwähnt hierauf bezüglicher Uneinigkeiten zwischen Haydn und einem Ungenannten wegen solcher im Leben nicht ungewöhnlicher Vorkommnisse. Nach Haydn's Entwurf-Katalog zu schließen hatte er die Barytonstücke in vier Büchern zusammengeschrieben und nach diesen bezeichnet und nummerirt.

Mit Recht könnte man voraussetzen, daß eine so große Anzahl gleichartiger Compositionen die Erfindungsgabe abschwächen müßte, wenn uns Haydn nicht das Gegentheil bewiesen hätte. Diese Compositionen geringeren Umfangs dienten ihm gleichsam als Vorstudien zu seinen größeren Werken, in denen er sich dann um so freier bewegte. Schon die erste Hälfte (soweit diese vorliegt) überragt die bekannten ersten 18 Quartette an Sicherheit in der Anlage, an Abrundung und Mannigfaltigkeit, an Reichthum und Frische der Ideen. In zweckmäßiger Auswahl zusammengestellt dürften auch heutzutage noch, trotz ihrer knappen Form, manche im Stande sein, die Liebhaber von Kammermusik in kleinerem Kreise zu interessiren, um so mehr, als diese Compositions-Gattung (drei Streichinstrumente) ohnedies spärlich vertreten ist. Summarisch genommen hat Haydn die folgende Anzahl Barytonstücke geschrieben: 6 Duetten für 2 Baryton; 12 Sonaten für Baryton und Violoncell; 12 Di-

---

47 Es entstanden nachweisbar aus diesen Barytonstücken u. A. VI Trios, Violine, Viola, Baß, und V Trios, Violoncell, Viola, Baß (Breitkopf 1772); VI leichte Trios, 2 Violinen und Violoncell, Op. 21, Heft II, Nr. 2, 3, 6 (Simrock), und Six Trios pour Flûte, Violon et Violoncell, Liv. I, alle 6 Nummern (Simrock).

vertimenti für 2 Baryton und Baß; 125 Divertimenti für Baryton, Viola und Violoncell; 17 mehrstimmige Cassationsstücke; 3 Concerte für Baryton mit 2 Violinen und Baß — im Ganzen 175 Compositionen. Dazu kommen noch einige Clavier-Divertimenti mit Begleitung von Violinen und Baryton [48] und eine später erwähnte Cantate auf den Tod des Königs Friedrich des Großen (für Gesang mit Barytonbegleitung).

Ueber die weiteren Compositionen Haydn's bis zum Jahre 1766 kann hier nur so weit gesprochen werden, als sich aus triftigen Gründen annehmen läßt, daß sie eben in diesen Zeitraum (1762—1766) fallen. Von den Symphonien kommen auf diese Jahre zum mindesten 30, von denen aber ein Theil weit eher dem Charakter von concertirenden Tonstücken, Cassationen oder Divertimenti entspricht. Erhalten haben sich in Haydn's Handschrift, in Partitur, zwei aus dem Jahre 1763 und je vier aus den Jahren 1764 und 1765. (Eine Symphonie, D-dur, im Nachlaß Haydn's mit 1766 angegeben, ist nicht mehr vorhanden.) Die genannten 30 Symphonien sind sämmtlich, bis zum Jahre 1779 vertheilt, in Abschriften in Breitkopf's Katalog angezeigt; einige sind übrigens auch im Stich in Paris bei verschiedenen Verlegern erschienen. Die Harmonie besteht bei den meisten aus 2 Oboen und 2 Hörnern, einigemal sind Flöten benutzt; Klarinetten kommen hier und weitaus in die nächstfolgende Zeit nicht vor. Trompeten und Pauken erscheinen nur zweimal, doch sind letztere außerdem einmal nachträglich hinzugefügt. Zwei Symphonien zählen bereits in dieser Zeit 4 Waldhörner, es ist also die Annahme Deldevez's [49], Haydn habe diese Instrumente in dieser Anzahl nur einmal angewendet, schon jetzt zu berichtigen. Elf dieser Symphonien sind dreisätzig, meist Allegro, Andante, Presto oder Tempo di Menuetto; alle übrigen haben Menuets, vorzugsweise im 3. Satz; die später vorherrschenden ernsten Einleitungs-Sätze kommen hier nur zweimal vor.

48 Ein derartiges Divertimento, F-dur 2/4, in Haydn's Katalog eigens für Cembalo con Pariton e due Violini angegeben, ist unter den Clavier-Trios bei Breitkopf & Härtel, neue Ausgabe Nr. 25, enthalten.

49 Curiosités musicales, Notes, Analyses etc. par E. M. E. Deldevez, Paris 1873, p. 13.

Ob von Haydn's mehrstimmigen **Divertimenti** für verschiedene Instrumente (Haydn zählt deren 20 auf) einige in den genannten Zeitraum fallen, ist nicht mit Sicherheit anzugeben. Breitkopf's Katalog hat deren 8 in den Jahren 1767 und 1768 angezeigt. (Das einzige in Autograph erhaltene Divertimento wurde schon früher erwähnt und gehört, als im Jahre 1760 componirt, nicht hierher.) Ein Divertimento, das einzige für 4 Streichinstrumente, erschien 1765 als Streichquartett, wurde aber von Haydn in seine Quartett-Sammlung nicht aufgenommen und ist auch, wie Haydn selbst angiebt, nie im Stich erschienen. Einige fünfstimmige Divertimenti (2 Violinen, 2 Violen und Baß) belehren uns, vorausgesetzt daß sie nicht Arrangements sind, daß Haydn wirklich auch Quintette geschrieben hat, eine Frage, die bisher immer verneint wurde. Daß auch Griesinger von einem Quintett spricht, haben wir S. 141 gesehen. Unter 12 Nummern, über die jeder Nachweis fehlt, befinden sich auch sogenannte Feldpartien, ausschließlich für Blasinstrumente geschriebene Stücke, z. B. für je 2 Klarinetten, Hörner und Fagotte. Ein verloren gegangenes sechsstimmiges Divertimento, D-dur $^4/_4$, ist betitelt „Der verliebte Schulmeister" (il maestro innamorato). Vier Nummern (Haydn's Katalog Nr. 1, 2, 11, 20), die uns später nochmals beschäftigen werden, sind unter verschiedener Benennung und Stimmenzahl häufig angezeigt; eine darunter, „Der Geburtstag" betitelt und zuerst 1767 erschienen, hat sich bis auf unsere Zeit erhalten und wird in neuesten Auflagen ahnungslos als Sonate für Clavier und Violine gespielt. Um die Verwirrung zu vermehren, finden sich auch hier wie bei den Symphonien einige mit umstellten Sätzen, so daß man im Augenblick wähnt, verschiedene Werke vor sich zu haben. Außer den von Haydn angegebenen 20 Divertimenti circuliren aber noch fast ebenso viele unter verschiedenem Titel, Notturni, Serenaten, Concertante u. s. w. unter Haydn's Namen; so sind z. B. von den IX Cassationen, die von Breitkopf 1768 in Mscpt. angezeigt sind, nur zwei in Haydn's Katalog vorfindig. Dagegen sind in dieser Rubrik, wie später auch bei den Clavierstücken, viele Nummern enthalten, die wiederum in Haydn's Katalog fehlen und doch von ihm anerkannt sind. So ist ein eigenthümliches Musikstück, „Echo" betitelt, für 4 Violinen und 2 Violoncell componirt (für je 3 Instrumente in zwei

aneinanderstoßenden Zimmern zu spielen) von Haydn nicht verzeichnet, obwohl es schon 1767 und dann bis zu Ende des Jahrhunderts in deutschen und französischen Angaben häufig angezeigt ist, daher beliebt gewesen sein muß und auch in unsern Tagen in Partitur und Stimmen (Trautwein) und als Clavier-Quartett mit 2 Violinen und Violoncell (Simrock) erschienen ist. Diese verschiedenen Arrangements der meisten Divertimenti erschweren die Uebersicht und Richtigstellung derselben ungemein und fordern zu besonderer Vorsicht auf.

Die Tanzmusik ist in diesen Jahren durch eine einzige Nummer vertreten, sobald wir uns dazu verstehen, das in Eisenstadt noch vorhandene sehr abgegriffene Autograph in diese Zeit zu setzen. Es sind 12 Menuetten, hier für Clavier arrangirt (die Oberstimme wie bei den meisten damaligen Clavierstücken im Sopranschlüssel), welche in Breitkopf's Katalog 1767 als XVI Minuetti (2 Hörner, 2 Oboen, Trav. Flautini, Fagotti, Baß) angezeigt sind. Jedenfalls ist von Haydn keine frühere, für Orchester und zum Tanzgebrauch geschriebene Menuetten-Sammlung bekannt geworden.

Von den Quartetten für Streichinstrumente können wir an dieser Stelle ganz absehen, da die, den ersten achtzehn folgenden Quartette erst ins Jahr 1769 fallen. Außer dem vorerwähnten einzeln stehenden Quartett sind weiterhin noch zwei ebenfalls vereinzelte Quartette in Breitkopf's Katalog angezeigt, die aber von Haydn ganz ignorirt wurden.

Von den 21 Trios für 2 Violinen und Violoncell, die Haydn in seinem Katalog aufführt, gehört wohl der größte Theil in die 50er Jahre. Ueber 4 Nummern fehlt jeder Nachweis; noch erhaltene Abschriften deuten bei einigen auf die Mitte der 60er Jahre hin. Sie sind ziemlich umfangreich, meist zweisätzig und die erste Violine besonders reich figurirt. In Breitkopf's Katalog sind in den Jahren 1766 und 1767 13 dieser Trios aufgenommen. Von den bei Simrock erschienenen Op. 21 „6 leichte Trios", Heft I, sind Nr. 3 und 6 in Haydn's Katalog (7 und 11) enthalten. Im Stich erschienen ferner bei Artaria (T. Mollo) 2 Hefte „Trois Trios originaux pour deux Violons et Basse", Liv. I und II (nach Haydn's Katalog Nr. 17, 21, 20; 3, 2, 4).

Was die Compositionen für Clavier betrifft, die etwa in

die hier berührten Jahre fallen, so sind wir hier vorzugsweise nur auf Vermuthungen angewiesen. Eine einzige Nummer, ein Divertimento per Cembalo con due Violini e Basso, liegt in Haydn's Handschrift vor, datirt 1764, und erschien bei Breitkopf in Abschrift im Jahre 1773. Einige Concerte, Divertimenti, Trios, Sonaten (die erste Sammlung, 5 Nummern, ist 1767 veröffentlicht und 3 derselben sind in die neuen Gesammt-Auflagen aufgenommen), V Soli und ein Menuet mit Variationen, zum Theil in Haydn's Katalog, zum Theil bei Breitkopf in Mscpt. angezeigt, dürften hierher zu rechnen sein. Einen Theil der Concerte abgerechnet, die in spätere Jahre fallen (es sind im Ganzen 15), reicht jedoch der größte Theil der hier erwähnten Clavierstücke, nach Haydn's eigener Angabe, in die frühere, zum Theil in die früheste Zeit Haydn's und wird entsprechender späterhin im Ganzen zusammen zu fassen sein.

Daß Haydn auch Concerte für Streich- und für Blasinstrumente geschrieben hat, sei hier einstweilen nur vorübergehend angedeutet, da dieselben, das einzige früher genannte Hornconcert ausgenommen, den spätern Jahren angehören. Es sind im Ganzen 28 Concerte, mit Violine (9), Violoncell (6), Contrabaß (1), Lira (5), Flöte (2), Horn (4) und Clarino (1) vertreten.

Am dürftigsten und unsichersten sieht es mit den Gesangwerken aus. Von den zahlreichen, unter Haydn's Namen verbreiteten, aber mit wenigen Ausnahmen an sich bedeutungslosen kleineren Kirchencompositionen kann man nur wünschen und voraussetzen, daß sie in frühe Jahre fallen. Ein einziges Salve Regina, G-dur $^2/_4$, für concertirenden Sopran und Alt mit 2 Violinen und Orgel ist insofern hier zu erwähnen, als es seit dem Jahre 1766 in Abschrift im Stifte Göttweig vorhanden ist. Doch war auch aus demselben Jahre das Autograph eines Kyrie zu einer Messe[50] vorhanden; die Messe selbst hat Haydn im Verzeichniß dieser Werke nicht genannt; später soll er dies Kyrie zu seiner Mariazeller-Messe (1782) verwendet haben.

---

50 Missa solennis ad honorem Beatissimae Virginis Mariae dal Giuseppe Haydn. 1766. Das Kyrie, 10 Blätter, besaß Artaria und verkaufte es im Jahre 1836 an Herrn Balsch, russischen Edelmann.

Der Stand der Musikkapelle hatte seit dem Jahre 1762 manche Veränderungen erfahren; mehrere Mitglieder waren entlassen worden, mehrere waren gestorben, der Ersatz zeigt noch keine wesentliche Verstärkung. Die Kapelle zählte zu Anfang des Jahres 1766: 6 Violinen (Viola inbegriffen), 1 Violoncell, 1 Violon, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagott, 4 Waldhörner. Das Gesangspersonal bestand aus 3 Discant, 1 Alt, 3 Tenore, 1 Baß. Neu waren hinzugekommen: Jos. Burgsteiner (Violine und Bratsche, bis 1790); Jos. Diezl (Waldhorn und Violon, gestorben 1801); Franz Stamitz (Waldhorn); Franz Reiner (Waldhorn); Karl Franz (Waldhorn, Baryton, bis 1776). Beim Gesang: Auguste Houdiere („Singerin"); Leopold Dichtler (Tenor, dann Violonist, gestorben 1799); Joh. Haydn (Tenor). An der Orgel saß seit Aug. 1765 Franz Novotny (gestorben 25. Aug. 1773). Er war zugleich Beamter in der Buchhalterei; sein Vater, der früher genannte Johann Novotny, ein tüchtiger Musiker, war als Organist in fürstlichen Diensten von 1736—1765.

Wir haben nun den bemerkenswertheren Mitgliedern einige Aufmerksamkeit zu schenken; es sind die Instrumentalisten Tomasini, Weigl, Steinmüller, Franz und der Copist Elßler; die Sängerinnen Scheffstoß und Fux; die Sänger Friberth und Dichtler. Aus dem Standpunkt, den diese und später hervorragende Mitglieder der Kapelle als Künstler und Mensch einnehmen, werden wir allmählig ein Gesammtbild des geistigen Verkehrs, in dem sich Haydn bewegte, gewinnen. Da die meisten Mitglieder aus dem Ausland kamen und mitunter ein bewegtes Leben hinter sich hatten, konnte es nicht an mannigfachen Anregungen zu Meinungsautausch fehlen. Haydn wurde so am lebendigsten mit den Vorgängen von Außen vertraut und die Künstler wiederum trugen den Ruhm ihres durchweg verehrten Chefs weit über die Grenzen Oesterreichs hinaus, daher es auch kam, daß Haydn's Werke, abgesehen von ihrer Bedeutung an sich, so ungewöhnlich rasche Verbreitung fanden. Fassen wir nun die genannten Mitglieder näher ins Auge.

Luigi (Aloysius) Tomasini, aus Italien gebürtig, wurde kurz nach Haydn's Anstellung in die fürstliche Musikkapelle als erster Violinist aufgenommen. Er zählte damals etwa 20 Jahre, war also im Vollbesitz jugendlichen Feuers; auch war er der bis dahin bedeutendste Virtuose der Kapelle. Haydn's Sym-

phonie Le Midi mit ihrem Adagio und außergewöhnlichen Recitativ ist unstreitig auf die Fähigkeiten dieses Künstlers berechnet. Fürst Nicolaus wußte Tomasini's Talent wohl zu schätzen. Bei der Taufe seines ersten Kindes (1770) standen der Fürst und seine Tochter, die verehelichte Gräfin Grassalkowics, selbst zu Gevatter. Sein Gehalt, anfangs 200 Fl., war nach 3 Jahren schon auf mehr als das Doppelte gestiegen (432 Fl.) und erfuhr, vermehrt durch ansehnliche Naturalien (Holz, Kerzen, 9 Eimer Wein) wiederholte Steigerungen, und die Gunst, die sich auf die nachfolgenden Fürsten übertrug, erhöhte den baaren Gehalt im Jahre 1803 noch bis auf 1100 Fl.; auch genoß er seit 1790 noch außerdem 400 Fl. Pension, die ihm Fürst Nicolaus vermacht hatte. Neben dem gleichzeitig zum Vice-Kapellmeister ernannten Johann Fuchs, der die Chor- und Kirchenmusik leitete, wurde Tomasini im Jahre 1802 die Direction der Kammermusik anvertraut. Mit Haydn war Tomasini innig befreundet und wenn er von Wien aus Alle in Eisenstadt grüßen läßt, so nennt er, sich eines Scherzausdruckes bedienend, „besonders meinen Bruder, Luigi Fex".[51] Haydn schätzte in ihm den gediegenen Künstler, dessen Vortragsweise ihm besonders zusagte. „So wie du (sagte Haydn zu ihm) spielt mir Niemand meine Quartette zu Dank." Wir dürfen daher wohl auch annehmen, daß der Meister bei den meisten seiner bis zur Londoner Reise entstandenen Quartette seinen lieben Primgeiger im Auge hatte und können aus deren Schreibart am besten die Spielweise und Richtung Tomasini's entnehmen. Die in den 60er Jahren entstandenen Streich-Duos und Trios sind ebenfalls dahin zu zählen, dergleichen einige Violinconcerte. Eines davon, C-dur $^2/_4$, (im Jahre 1769 von Breitkopf in Mscpt. angezeigt) ist eigens in Haydn's erstem Entwurf-Katolog bezeichnet mit „Concerto per il Violino ex C, fatto per il Luigi". Als Solospieler trat Tomasini ein einzigesmal in Wien auf; er spielte im Jahre 1775 in einer Akademie der Tonkünstler-Societät ein Violinconcert, wahrscheinlich eigener Composition, denn Tomasini war auch selbst productiv; seinem Fürsten Nicolaus componirte und dedicirte er XXIV Divertimenti per il Paridon, Violino e Violoncello,

---

51 Brief an den Oboisten Joseph Elßler.

die in schöner Abschrift von Elßler's Hand im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien aufbewahrt sind; der Musikalienhändler J. Traeg in Wien kündigte 1799 in seinem Katalog noch folgende Werke in Mscpt. an: II Concerti a V. princ. con acc.; II Sonate a V. solo e B.; XII Quartetti a 2 V. A. et B.; ferner sind in der Wiener Zeitung und Allgemeinen Musik-Zeitung von Traeg und von Mollo als gestochen angezeigt: XII Variations pour le Violon; Trois Duos concertants pour deux Violons, dédiés à Mr. J. Haydn. Im Magasin de l'imprimerie chimique erschienen auch: Trois Quatuors, oeuvre 8, dédiés au Prince régnant, Nicolas d'Esterházy. Ein Violinconcert von Tomasini spielte dessen Sohn in Wien im Jahre 1796 in der Akademie der Tonkünstler-Societät, bei Gelegenheit der Feier des 25jährigen Bestehens dieses Vereines, dem der Vater seit dessen Gründung als Mitglied angehörte. Tomasini starb am 25. April 1808 im 67. Lebensjahre und sein Leichnam wurde in der Bergkirche in derselben Gruft beigesetzt, die später auch Haydn aufnahm. Der Fürst, Nicolaus II, ehrte das Andenken Tomasini's, der nahezu ein halbes Jahrhundert seiner Kapelle angehörte, indem er der Witwe 400 Fl. und ihren unmündigen Kindern 200 Fl. Gnadengehalt aussetzte. Zwei Töchter, Elisabeth und Josephine, waren in der Kapelle von 1807 bis 1810 als Discantistinnen angestellt und sangen gelegentlich auch bei den Opernaufführungen in Eisenstadt. Ueber seinen Sohn Anton, meistens Luigi genannt, sei hier, obwohl der Zeit bedeutend vorgreifend, der Zusammengehörigkeit halber noch das Nöthige beigefügt.

Luigi (Anton) Tomasini wurde am 17. Feb. 1775 zu Eisenstadt geboren und kam im Jahre 1796 als Violinist und Bratschist in die fürstliche Kapelle. Bei seinem vorerwähnten Wiener Auftreten in demselben Jahre legte ihm die Akademie-Ankündigung bereits das Prädicat „berühmt" bei. Im Jahre 1801 trat er ein zweitesmal in der Tonkünstler-Societät und im Jahre 1806 im Augartensaal mit einem Concert auf. Die Nachrichten über ihn stimmen darin überein, daß ihm ein bedeutendes Talent beschieden war. Glaubwürdige Personen, die ihn oft spielen gehört, (unter ihnen der im Jahre 1871 zu Wien verstorbene sehr gediegene Musiker Joh. Navratil, welcher der Kapelle von 1817 bis 1831 angehörte) lobten seinen vollen schönen

Ton, seine bedeutende Geläufigkeit und überaus leichte Auffassung. Trotzdem kam er nicht entsprechend vorwärts, woran hauptsächlich sein Leichtsinn und unordentlicher Lebenswandel Ursache war. Seine Urlaubszeit in Wien, die er regelmäßig auf eigene Faust ausdehnte, benutzte er lediglich zum Schuldenmachen; statt zu studiren, trieb er sich tagelang in Wirths- und Kaffeehäusern herum, schwächte seinen Körper und vernachlässigte sich derart, daß Hummel, der damalige fürstliche Concertmeister, von ihm sagte, daß man außer seinem Talente nichts Vernünftiges von ihm gewohnt sei. Zweimal vom Fürsten aus der Kapelle ausgestoßen, wurde er doch wieder, das eine Mal (1803) auf Fürbitte Haydn's, das zweite Mal (1811) auf Vorstellung des Kapellmeisters Fuchs, des Nachfolgers Haydn's, wieder aufgenommen und jedesmal wurde ihm sein Gehalt obendrein noch erhöht, so daß er im Jahre 1811 als Dirigent bei der zweiten Violine (nebst freiem Quartier, 6 Klafter Holz und täglich eine Maß Wein) einen Gehalt von 1800 Fl. (im damaligen Geldeswerth) bezog. Als die Kapelle nach jahrelanger Stockung 1820 wieder flott wurde, rückte Tomasini als Dirigent bei der ersten Violine vor. Haydn's Votum über ihn (Vorstellung an den Fürsten) lautete vordem: „Um das seltene Genie des Bittstellers |: so durch zufällige Krankheit und darauf folgende Dürftigkeit in etwas zerrüttet wurde :| wieder in gehörige Ordnung zu bringen, wäre meine unmaßgebliche Meinung, dasselbe durch die Gnade der Hochfürstlichen Durchlaucht mit einer jährlichen Zulage von 100 Fl. oder wenigstens 50 Fl. zur größeren Thätigkeit fernerhin zu zwingen." Doch der Unverbesserliche ließ sich auch durch Großmuth nicht zwingen, kam immer mehr an Leib und Seele herab und starb endlich in Eisenstadt am 12. Juni 1824. Er war im Jahre 1803 in die Tonkünstler-Societät in Wien eingetreten und die Witwe genoß demgemäß bis zu ihrem Tode (1853) durch 29 Jahre die Wohlthat einer statutenmäßigen Pension.

Joseph Weigl wurde am 1. Juni 1761, damals 20 Jahre alt, auf Anrathen seines Busenfreundes Haydn als Violoncellist in die fürstliche Kapelle aufgenommen und verließ dieselbe im Jahre 1769, um in Wien eine Orchesterstelle bei der italienischen Oper anzutreten; 1792 wurde er Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle und starb als k. k. Hof- und Kammermusikus am

25. Jan. 1820 im 79. Lebensjahre. Nach dem Todten-Protokoll war er von Wien gebürtig; nach Gaßner's Universal-Lexicon der Tonkunst war er in Baiern am 19. März 1740 geboren. Nach Traditionen, die sich in der Familie erhalten haben, ist die letztere Annahme die richtigere. — Im Jahre 1764 vermählte sich Weigl mit Anna Maria Josepha, Tochter des fürstlichen Buchhalters Anton Scheffstoß. Sie war am 24. Juni 1742 in Eisenstadt geboren und trat, wie bereits erwähnt, am 1. Jan. 1760 als Chor- und Cameralsängerin in fürstliche Dienste. Sie verließ gleichzeitig mit ihrem Manne Eisenstadt und wurde in Wien im Theater n. d. Burg als Sängerin für Oper und Singspiel angestellt, verließ aber die Bühne für immer im Jahre 1773. Müller [52] nennt sie „eine große Tonkünstlerin und Schauspielerin und in beiden Fächern (ernste Oper und Singspiel) gleich stark". Schönfeld [53] sagt, daß sie aus eigener Abneigung zum Verdruß aller Kunstkenner die Bühne verließ und sich zum großen Leidwesen derselben seitdem nirgends mehr hören ließ und daß durch Entbehrung ihres angenehmen seelenvollen Gesanges die Tonkunst sehr viel an ihr verlor. Sie starb zu Wien am 30. Nov. 1824 im 82. Lebensjahre. — Haydn, der in Eisenstadt und Esterház, theils gemeinschaftlich mit seiner Frau, theils allein, häufig zu Gevatter gebeten wurde, hob auch am 28. März 1766 zu Eisenstadt das erste Kind seines Freundes Weigl aus der Taufe. Der Täufling erhielt den Namen Joseph, widmete sich ganz der Musik und wurde kaiserlicher Operndirector und Vice-Hofkapellmeister. Seine Oper „Die Schweizerfamilie", die den besten Sängerinnen eine willkommene Aufgabe bot, hat seinen Namen vorzugsweise verbreitet. Von welch' frommen, gläubigen und liebevollen Gefühlen Haydn bei diesem Taufact durchdrungen war, bezeugen die Eingangsworte eines Briefes, den er nach 28 Jahren seinem Pathen nach Anhörung einer Opera buffa desselben schrieb. Er lautet nach dem Original: [54]

---

52 Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen u. s. w. in Wien 1772. S. 74.

53 Jahrbuch der Tonkunst. 1796. S. 67.

54 Im Besitz des Sohnes, des k. k. Feldmarschall-Lieutenants i. P. Leopold Ritter von Weigl. Der Brief wurde zuerst im Wiener Theater-Almanach

Liebster Pathe!

Da ich Sie nach Ihrer Entstehung auf meinem Arme trug, und das Vergnügen hatte Ihr Tauf Pathe zu seyn, flehete ich die Allmächtige Vorsicht an, Ihnen den vollkommensten Grad eines Musikalischen Talents zu verleihen. Mein heißer Wunsch wurde erhört: — — schon seit langer Zeit habe ich keine Music mit solchem Enthusiast empfunden als Ihre gestriche La Principessa d'Amalfi: Sie ist gedankenneu, Erhaben, ausdrucksvoll kurz — ein Meisterstück. — Ich nahme den wärmsten antheil an dem gerechten Applaus, so man Ihnen gab. Fahren Sie fort liebster Pathe diesen ächten Styl stets zu beobachten, damit Sie die Ausländer neuerdings überzeugen, was der Teutsche vermag. anbey aber erhalten Sie Mich alten Knaben in Ihrem angedenken. Ich liebe Sie herzlich, und bin Liebster Weigl

Ihr Herzensfreund und Diener
Joseph Haydn.

Von Hauß den 11. Jänner 1794.

Der im Jahre 1762 in die fürstliche Kapelle eingetretene Waldhornist Thaddäus Steinmüller war, wenn nicht selbst ein geschickter Virtuose, doch ein guter Lehrmeister auf seinem Instrument. Seine von ihm gebildeten Söhne, Johann, Wilhelm und Joseph, ließen sich in den 80er Jahren mit ungewöhnlichem Beifall in Hamburg, Hannover, Dresden, Magdeburg und Leipzig hören, namentlich wird ihr Adagio gelobt. Sie componirten auch gemeinschaftlich Duette und Terzette für ihr Instrument. In Hamburg bliesen sie ein Doppelconcert von Rosetti und ein Concert für drei Hörner von Hoffmeister. In Magdeburg waren sie „die ersten Virtuosen, die sich nach Lolli einer reichen Einnahme rühmen konnten".[55] Sie kamen alle

---

auf das Jahr 1795 veröffentlicht (nur fehlen dort die Ausgangsworte); ferner in der Wiener Allg. Mus. Ztg. 1846, Nr. 31; auch bei Nohl, Musikerbriefe, S. 150 ist derselbe aufgenommen. — Die erste Aufführung der Oper La Principessa l'Amalfi fand am 10. Jan. 1794 im Theater n. d. Burg statt.

55 Siehe u. a. Cramers Magazin für Musik. 1784. S. 44.

drei in Eisenstadt zur Welt und wurden vom Ehepaar Haydn aus der Taufe gehoben. Ihr Vater verließ die Kapelle im Jahre 1772.

Der Waldhornist Karl Franz wurde am 9. April 1763 in die Esterházy'sche Kapelle aufgenommen. Sein Gehalt war höher als der seiner Collegen; er bezog jährlich 300 Fl., 30 Fl. Quartiergeld und ansehnliche Naturalien. Die Acquisition dieses Künstlers muß dem Fürsten sehr erwünscht gewesen sein, denn Franz war nicht nur ein ganz vorzüglicher Waldhornist, sondern er wurde bald auch ein nicht minder ausgezeichneter Barytonspieler. Franz wurde im Jahre 1738 zu Langenbielau, unweit Reichenbach in Schlesien geboren, und kam im Jahre 1758 nach Olmütz zum Erzbischof Leopold Friedrich Grafen von Egkh, der aber schon am 15. Dec. 1760 starb.[56] Das Baryton, das Franz, wie es scheint, erst in seiner Esterházy'schen Anstellung kennen lernte, hat er vervollkommnet und sein Spiel soll von äußerst melancholisch sanfter Wirkung gewesen sein. Da ihm angeblich der Fürst nicht erlauben wollte zu heirathen, verließ er die Esterházy'sche Kapelle im Dec. 1776 und ging nach Preßburg zum Cardinal Bathiany, wo er 8 Jahre blieb; sodann begab er sich auf Reisen und soll auch in Wien innerhalb zwei Jahren 12 Concerte mit großem Beifall gegeben haben. Im Jahre 1787 wurde er als Kammermusikus nach München berufen, wo er 1802 starb.[57] Sein Instrument nannte er den König aller Instrumente. Haydn hat eigens für ihn eine Cantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen" componirt, die Franz u. a. in Nürnberg im Jahre 1788 mit sehr angenehmer Stimme sang und sich selbst dazu auf dem Baryton begleitete. Diese, als ein Meisterstück geschilderte Cantate, mit den Worten beginnend: „Er ist nicht mehr! Tön' trauernd, Baryton"! ist spurlos verschwunden; den Text findet man in der Boßler'schen Musikalischen Realzeitung für das

---

56 Bibliotheca historica medii aevi etc. Supplement von August Potthast. Berlin 1868. S. 373.

57 Siehe u. a. A. C. J. A. Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. Breslau 1830. Joh. Georg Meusel, Museum für Künstler und Kunstliebhaber. Mannheim, 4. Stück, 1788. S. 100. — Mus. Real-Zeitung f. d. J. 1788. Bd. I. Speyer, S. 47.

Jahr 1788, Speyer, Nr. 8, S. 47. Franz sagt zwar im Jahre 1787 selbst „ich spielte vor 3 Jahren zu Wien in einer großen Gesellschaft hoher Herrschaften", von den erwähnten 12 Concerten ist jedoch nichts bekannt. Franz scheint sich nur privatim haben hören lassen. Nur einmal finden wir auf einem Zettel des einst bestandenen Landstraßer Theaters, 15. Oct. 1793, folgende Notiz: „Ein Diversement vom Herrn Haiden, gespielt auf dem Bariton vom Herrn Fitz." Der übrigen Orthographie entsprechend dürfte dies etwa unser Virtuose gewesen sein.

Abermals verführt uns ein Name, der Zeit vorzugreifen. Wenn auch nicht in den Conventionalen, so findet sich doch in den Archivs-Rechnungen und Kirchenbüchern in den 60er Jahren der Name Elßler. Es ist der schon früher erwähnte Name des Copisten Haydn's, seines treuen Dieners, der ihm im Tode die Augen zudrückte. Haydn's Zuneigung zu ihm und zu seiner Familie datirt weit zurück. Der Meister stand mit seiner Frau in Eisenstadt zunächst am 7. Oct. 1766 als Beistand bei der Vermählung des Joseph Elßler, fürstlichen Copisten, der aus Kieslingen in Schlesien stammte. Er heirathete die Jungfrau Eva Maria Köstler, Tochter eines Scharschmiedes und Montan-Uhrmachers. Eva Elßler starb am 23. Mai 1806 in Eisenstadt, 66 Jahre alt. Alle Kinder aus dieser Ehe hob das Haydn'sche Ehepaar aus der Taufe. Der älteste Sohn, Joseph, geboren am 7. Aug. 1767, versah nach dem Tode des Vaters auf Anordnung des Fürsten den Copistendienst seines Vaters und bezog, obwohl erst 15 Jahre alt, in Berücksichtigung der zahlreichen Familie, schon einen förmlichen Gehalt. Im Jahre 1796 wurde er als Oboist in die Feldharmonie, und am 1. Nov. 1800 in die fürstliche Kapelle aufgenommen. Er starb zu Wien am 6. Oct. 1843. Der Zweitgeborene, Johannes (Florianus), wurde in Eisenstadt am 3. Mai 1769 geboren. Haydn dürfte ihn etwa im Jahre 1790 oder einige Jahre früher als Copist verwendet haben. Jedenfalls begleitete er seinen Meister auf dessen zweiter Reise nach London als Secretär. Nach Aussage des bejahrten Domorganisten Andreas Bibl war Elßler ein wohlgebauter, brunetter Mann von mittlerer Statur und von mehr ernstem Wesen; nur wenn auf seinen Herrn die Sprache kam, wurde er lebendig und leuchteten seine Augen. Entgegen dem Sprüchwort: „Kein Held ist groß vor seinem Kammer-

diener" hatte Elßler eine unbegrenzte Verehrung für Haydn; er wurde namentlich in des Meisters letzten Lebensjahren sein alles ordnendes Factotum im Hause und wußte jede nur irgend mögliche Störung mit liebevoller Sorgfalt von dem hinfälligen Greise abzuwenden. Es war nicht mehr der Diener, der ihn pflegte, sondern der treue Freund, der durch Pflege und Aufmerksamkeit die Tage des Meisters zu verschönern und zu verlängern trachtete. Seine Verehrung ging so weit, daß er, sich unbelauscht wähnend, beim Aufräumen der Wohnung mit dem Rauchfeuer vor dem Bilde Haydn's einige Zeit inne hielt, um ihm wie vor einem Altar sein Opfer darzubringen. Elßler schrieb eine äußerst reinliche, sorgfältige Notenschrift. Wenn man ihn mehrfach beschuldigt, er habe seine Handschrift als Autograph Haydn's sich theuer bezahlen lassen, so ist dies eine leichtsinnige, unverantwortliche Verleumdung; Elßler war einer solchen That unfähig, er hätte sie als ein Sacrilegium angesehen. Wenn sich freilich Leute aus zweiter Hand irre führen ließen (und es existiren wirklich solche vermeintliche Autographe, selbst große Werke, z. B. die sogenannte Nelson-Messe), so hatte Elßler keinen Theil daran und kann für die betrügerische Gewinnsucht Anderer nicht verantwortlich gemacht werden. Johann Elßler wohnte nach Haydn's Rückkehr aus London in Wien und vermählte sich in der Vorstadt Gumpendorf am 23. Jan. 1800 mit der ledigen Mehlmesserin (Verkäuferin) Therese Prinster, Tochter des Maurergesellen Joh. Prinster aus Meran in Tyrol, dessen beide Söhne, Anton und Michael, als vorzügliche Waldhornisten eine Zierde der Esterházy'schen Kapelle wurden. Therese starb am 28. Aug. 1832, 53 Jahre alt. Die ersten zwei Kinder aus dieser Ehe hob Haydn aus der Taufe; beim dritten ließ er sich durch seine Wirthschafterin, Anna Kremnitzer, vertreten; die folgenden hob sie für ihre eigene Person aus der Taufe. Joseph, der älteste Sohn, geb. am 23. Aug. 1800, wurde Chordirector des k. Hoftheaters in Berlin und starb daselbst am 10. März 1872. Therese, das 5. Kind, geb. am 5. April 1808, und Franziska, das 6. Kind, geb. am 23. Juni 1810, wurden gefeierte Koryphäen der Tanzkunst. Therese, vom König von Preußen zur Frau von Barnim erhoben, vermählte sich mit Prinz Adalbert von Preußen; Franziska (der Kunstwelt geläufiger unter dem populären Namen Fanny) blieb und bleibt noch immer unübertroffen

im Reiche Melpomene's. Johann Elßler starb zu Wien am 12. Jan. 1843. Haydn hatte ihn im 2. Testamente im §. 42 in der Hauptsache also bedacht: „Vermache ich meinem treuen und rechtschaffenen Bedienten Johann Elßler Sechstausend Gulden." —

Wir wenden uns nun dem Sänger-Personale zu, einer Rubrik, in der uns in der Folge manche Ueberraschungen bevorstehen.

Der am 1. Jan. 1759 in die fürstliche Kapelle aufgenommene Tenorist Karl Friberth[58], dessen schon früher wiederholt Erwähnung geschah, war eines Schullehrers Sohn, geb. am 7. Juni 1736 zu Wullersdorf in Nieder-Oesterreich. In Wien wurde er vom damaligen Hofcompositor Jos. Bonno im Gesang und später von Gaßmann in Composition unterrichtet. Der Prinz von Hildburghausen engagirte ihn für seine Concerte; gleichzeitig war er im Dom als erster Tenorist angestellt und sang bei den italienischen Opern-Vorstellungen in den kaiserlichen Lustschlössern. Auch bei dem mit seltener Pracht veranstalteten Feste, das der genannte Fürst auf seiner Besitzung Schloßhof dem kaiserlichen Besuch im Jahre 1754 gab, wird Friberth genannt[59], er sang daselbst in Gluck's Le Chinesi. Friberth erhielt anfangs jährlich 300 Fl., bis dahin der größte Gehalt, den ein Mitglied der Kapelle bezog; später hatte er 482 Fl. und freies Quartier. Er blieb jahrelang der bedeutendste Sänger des Fürsten und war Haydn für seine Opern unschätzbar, sowohl als Sänger als auch als Dichter, denn mehrere Operntexte stammen von Friberth her. Beide wurden denn auch die intimsten Freunde. Im Mai 1776 verließ Friberth die Kapelle, ging nach Wien und wurde Kapellmeister in der oberen und unteren Jesuitenkirche (Pfarrkirche am Hof und Universitätskirche) und in der Minoritenkirche. Auf einer Reise nach Italien, die Friberth auf Kosten des Fürsten im Jahre 1796 unternahm, wurde ihm vom Pabste Pius VI. „wegen seiner Verdienste in der

58 Dittersdorf und Andere nennen ihn irrthümlich Joseph. Sein Taufname, schon S. 88 berichtigt, war nach dem Pfarr-Register: Franciscus Carolus.

59 Auch hier ist in A. Schmid's „Gluck", S. 56 der Taufname zu berichtigen.

Musik" der Orden vom goldenen Sporn verliehen. In Wien war er einer der ersten und eifrigsten Mitglieder der Tonkünstler-Societät, in deren Akademien er auch als Solosänger auftrat und jahrelang als Assessor, Secretär und Rechnungs-Revisor die Verwaltungs-Angelegenheiten besorgte. Im Jahre 1812 suchte er nach um Enthebung vom jährlichen Beitrag (er war bereits 18 Jahre Witwer), erbot sich aber, seine Stelle auch ferner bekleiden zu wollen. Beides wurde ihm bewilligt, denn die Societät, seine Verdienste anerkennend, hielt es für ihre Pflicht „so einen würdigen Mann noch viele Jahre als Ehrenmitglied beibehalten zu können". Friberth's Gesangunterricht wird gelobt; Schönfeld[60] spricht von „der gefälligen Fribertischen Methode"; als Componist wandte er seine Thätigkeit vorzugsweise der Kirche zu; eine Sammlung deutscher Lieder für das Clavier gab er in den 80er Jahren gemeinschaftlich mit Leopold Hofmann bei Kurzböck in Wien heraus. Er starb, als Künstler und Mensch allgemein geachtet, am 6. Aug. 1816. Im Jahre 1769 hatte sich Friberth mit einer Sängerin der fürstlichen Kapelle, Maria Magdalena Spangler vermählt, der wir schon S. 119 gedacht haben. Von Haydn empfohlen, bezog sie, obwohl nur dritte Discantistin, den bis dahin höchsten Gehalt, 500 Fl. jährlich.

Es erübrigt noch, des Leopold Dichtler zu erwähnen, der als zweiter Tenorist im Jahre 1763 mit 300 Fl. Gehalt angestellt wurde und in Haydn's Opern von den hier erwähnten Sängern am spätesten noch genannt ist. Im vorgerückteren Alter war er bei der Chormusik als Violonist thätig. Er starb am 15. März 1799. Dichtler heirathete im Oct. 1764 die im Jahre 1757 in die Kapelle aufgenommene Discantistin Barbara Fux. Auch bei dieser Vermählung ist Haydn als Zeuge genannt. Barbara Dichtler sang in der Kirche und auf der Bühne, auch in Haydn's Opern. Ihr Ende war tragisch: Als sie am 19. Sept. 1776 in der Oper L'isola d'amore als Belinde auftrat, stürzte sie mitten im Gesang mit einem Aufschrei plötzlich todt nieder.

---

60 Jahrbuch der Tonkunst. 1796. S. 17.

Wir sind nun im Lebensgange Haydn's weit genug vorgeschritten, um uns die Gesammtsumme seiner bisherigen Leistungen als Componist vergegenwärtigen zu können. Dieselben lassen sich in einer großen Gruppe übersichtlicher zusammenfassen und wenn auch das, was bei dieser Gelegenheit über die Bedeutung Haydn's als Schöpfer neuer Bahnen zu sagen ist, mehr auf Rechnung der späteren Werke gesetzt werden muß, so bilden die hier zu besprechenden doch den Grundstock, den Ausgangspunkt seines Wirkens; wären wir ja doch ohne deren genauere Kenntnißnahme nicht im Stande, das große Verdienst Haydn's um die Entwickelung der wichtigsten Richtungen in der Musik nach ihrem vollen Werthe zu würdigen.[61] Es soll dabei soviel wie möglich auf solche Werke aufmerksam gemacht werden, die durch Vervielfältigung sich erhalten haben und der Oeffentlichkeit noch heute zugänglich sind. An ihrer Hand, nebst Beachtung ihrer chronologischen Folge und mit Berücksichtigung dessen, was Haydn an gleichartigen Werken vorlag, wird es uns dann ein Leichtes sein, das allmählige Keimen und Blühen seines Schaffens zu verfolgen. Wir werden dann selbst solche Jugendarbeiten, welche nur ein historisches Interesse beanspruchen können, nicht ganz verleugnen. Haydn's Verdienste um die Instrumentalmusik sind allgemein anerkannt: er hat die vorgefundenen unfertigen Formen aus ihren Anfängen herausgearbeitet und ihnen jene feste Grundlage gegeben, auf der seine Nachfolger weiter bauen konnten. Er erweiterte diese Formen, bereicherte sie mit lebensfähigeren, ausdrucksvolleren Elementen, übertrug dieselben aus der Sonate auf Quartett und Symphonie und wußte hier durch Gehalt und durch eine geniale, dem Charakter jedes Instrumentes angemessene Verwendung dem Orchester das größte Gebiet zu erorbern. Mit Recht wird er deshalb auch als der Vater, der eigentliche Schöpfer der ganzen Instrumentalmusik angesehen, denn kein Componist des vorigen

61 „Die Popularität Jos. Haydns beruht auf den Werken der letzten zwanzig Jahre seines langen Lebens, wir kennen ganz vorzugsweise den nachmozartischen Haydn, der aufstrebende Haydn, der die Instrumentalmusik befreite und aufbaute, ist so gut wie verschollen, wenn man von einer Anzahl seiner früheren Quartette absieht." O. Jahn, Beethoven und die Ausgaben seiner Werke. Separatabdruck aus den „Grenzboten", 1864, S. 6.

Jahrhunderts hat für den Fortschritt und die Ausbildung derselben so viel gethan als Haydn, der die sämmtlichen Uebergänge in der neueren Musikgeschichte von Bach auf Gluck, Mozart und Beethoven mit erlebt und mit vermittelt hat. Dadurch aber, daß er seine Werke gleich anfangs mit gesunden volksliedmäßigen Weisen durchwebte, gab er ihnen jenes harmlose, innige und gemüthvolle Gepräge, das ihn zugleich zum populärsten Componisten stempelte. Der Grundzug Haydn's ist Wahrheit und Natürlichkeit; all' seine Werke athmen Gesundheit, Frische und Frohsinn. Seine künstlerische Organisation wies ihn mehr auf ein heiteres, sinnvolles Spiel der Empfindungen hin; seine Werke sind daher auch der Ausdruck eines heiteren, kindlichen Gemüthes, einer stillen und wohlgefälligen Behaglichkeit, die aber ebenso oft, von Lebensfreudigkeit gehoben, zur fröhlichsten, heitersten Laune überspringt. Haydn selbst gestand Dies (S. 114) im Punkt seiner musikalischen Neckereien, daß sie in seinem Wesen begründet wären, ein Charakterzug, der ehemals von Gesundheitsfülle herrührte — „man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen läßt". Dieser nie versiegenden Quelle halber, die Haydn in der liebenswürdigsten Weise auf seine Werke zu übertragen wußte, hat man ihn häufig auch den deutschen Sterne (Yorik) genannt.[62] Wenn der in seinen früheren Werken vorherrschende Muthwille, die oft ausgelassene Lustigkeit sich in späteren Jahren auch mehr in Schranken zu halten wußte, so genügten sie doch, ihn in den Augen oberflächlicher Beurtheiler eben nur als musikalischen Spaßmacher gelten zu lassen, denn humoristische Laune war in

---

62 Musik. Almanach auf das Jahr 1782, S. 21. Auch mit Wieland (wegen seiner Fruchtbarkeit, obwohl Haydn ungleich bedeutender und origineller), mit Jean Paul (wegen reicher Phantasie), mit Gellert (wegen Vielseitigkeit) wurde Haydn verglichen. Carpani (Le Haydine, p. 214) nennt ihn den Tintoretto unter den Musikern. Geistreiche Vergleiche mit Mozart giebt Arnold (Mozart und Haydn. Versuch einer Parallele, 1810). Zusammenstellungen mit andern Musikern sind nicht selten. E. T. A. Hoffmann findet in Haydn's Compositionen den Ausdruck eines kindlich heiteren Gemüths, Mozart führt ihn in die Tiefe des Geisterreichs, Beethoven in das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen. (Phantasiestücke I, 4; ges. Schr. VII, S. 55.) Bekannt ist auch Reichardt's Vergleich der drei Meister als Quartettcomponisten.

der Musik noch nicht anerkannt.[63] Die Wiener Musiker, die Haydn lange Zeit nicht als ebenbürtig oder gar als ihnen überlegen anerkennen wollten, rechneten ihm seinen humoristischen Stil förmlich als Fehler an und stritten darüber, wie weit die Freiheiten gegen Regeln, die Haydn mit großer Ueberlegung sich erlaubte, überhaupt statthaft seien; sie ahnten freilich nicht, daß der scheinbar spielenden Oberfläche wohlberechneter Ernst zu Grunde lag. Am rechten Orte wußte Haydn diesen Ernst auch geltend zu machen, obwohl er in nur wenigen Fällen zu inniger wahrhafter Trauer hinneigte. Witz und Laune (letztere aber nie zur Grille ausartend) behielten die Oberhand, verfeinerten sich, wurden gleichsam männlicher und so blieb Haydn bis auf den heutigen Tag der größte Humorist im Reiche der Töne, der bis ins hohe Alter Jugendfrische zu bewahren wußte und unsere Herzen in liebenswürdigster Weise durch naiv-frohe, treuherzige Schalkheit und durch die einfachsten, natürlichsten Mittel bezwang. Heben wir noch ganz besonders sein zu aller Zeit beachtetes Maßhalten hervor, seine weise Oekonomie im Einzelnen und Ganzen, die ihn stets zu rechter Zeit aufhören ließ, denn Haydn liebte eben so wenig Unklares und Schwankendes, als er jedes überflüssige Abschweifen, jeden Wortschwall in Tönen verabscheute. Endlich noch seinen unerschöpflichen Reichthum an Ideen, seine reiche Phantasie, die ihm immer neue Gedanken zuführte, denn so unendlich viel auch Haydn componirte, so hat er sich doch äußerst selten selbst wiederholt; aber den unverkennbaren Stempel seines Genies, seines echt deutschen, gemüth- und humorvollen Geistes tragen alle seine Werke. „Echt Haydnisch“ sagen wir, wenn wir die ersten Takte einer seiner Compositionen hören, und wissen dann, daß uns die Lebenssorgen für

---

63 Der Componist J. A. P. Schulz (namentlich bekannt durch seine Chorgesänge) befand sich einst als Zuhörer in einem Concert, wo man eine Symphonie von Haydn vortrug. Ein ehemaliger Kapell- und Theatersänger neben ihm, in der Meinung, sich Schulz gefällig zu machen, da er wußte, daß er ein Schüler Kirnberger's war, sagte zu ihm: „Was denken Sie von diesem Lustigmacher?“ Schulz, voll Unwillen und Erstaunen über eine solche Lästerung seines Lieblings, antwortete: „Vor diesem Lustigmacher fall' ich nieder und bete ihn an.“ (Allg. Mus. Ztg. 1801, Nr. 24.)

die nächsten Momente in herz- und sinnerquickender Weise verscheucht werden.[64]

Haydn's bisherige Instrumentalmusik zerfällt in zwei Abtheilungen. Erstens: In die Kammermusik, bestehend aus Solos für Clavier (allein und mit Begleitung), und aus Duos, Trios, Quartetten und überhaupt mehrstimmige Compositionen für Streich- und Blasinstrumente, welche unter verschiedenen Benennungen (Divertimenti, Notturni, Cassationen, Parthien, Scherzandi) zum Theil concertirender Art sind. Zweitens: In Orchestercompositionen für den Concertsaal (Symphonien). In der Gesangmusik beschäftigen uns für jetzt nur die zum Theil schon erwähnten Werke: erste Messe, Te Deum und einige kleinere Kirchencompositionen. (Ueber die Operetten, das Festspiel Acide und die Gelegenheitscantate wurde das Nöthige bereits gesagt.)

Zunächst auf die Symphonie, als den Gipfelpunkt der Instrumentalmusik übergehend, seien einige allgemeine Bemerkungen vorausgeschickt. Es bedurfte geraumer Zeit, bis die, in weitestem Sinne gebrauchte Bezeichnung Sinfonia ausschließlich jenem Gebiet angewiesen wurde, das wir heutzutage unter diesem Namen verstehen. In Italien bildete die Sinfonia den, der Oper vorangehenden Instrumentalsatz, der an Stelle der in Frankreich von Lully eingeführten, mit einem Grave beginnenden Ouverture (anfangs in der bescheidensten Form der Ausführung) durch Scarlatti feststehende Norm wurde. Diese italienische Sinfonia bestand regelmäßig aus drei zusammenhängenden Sätzen: Allegro, langsamer Satz, gesteigertes Allegro. Die Symphonie in unserm Sinne entwickelte in Italien zuerst Giovanni Battista Sammartini, indem er das Orchester mannigfacher

64 David Strauß, der Haydn vortrefflich schildert, macht die Bemerkung: „Wo man auf einem Concertzettel eine Haydn'sche Symphonie angekündigt liest, da mag man getrost hineingehen, man wird sich gewiß nicht getäuscht finden, es müßte denn durch die Ausführung sein. Denn da kann es allerdings vorkommen, daß gerade sogenannte bessere Orchester es am schlimmsten machen. Sie wenden gerne ihre Effectmittel, ihre schroffen Wechsel in Tonstärke und Tempo, worauf so manche neuere Compositionen berechnet sind, auf eine Musik an, die nur der schlichteste Vortrag richtig zur Erscheinung bringt." (Der alte und der neue Glaube. 3. Aufl. 1872, S. 347.)

verwendete, die Bratsche vom Baß trennte und der zweiten Violine eine selbständigere Bewegung gab und auch die Technik des Spiels förderte. In Deutschland bildeten die Componisten der Mannheimer Kapelle dieselbe mit Erfolg aus, bis Haydn sie Alle durch die unerschöpfliche Fülle ursprünglicher Productionskraft und gründliches Wissen überholte.[65] Zu der ursprünglichen Besetzung der Symphonie (Streichinstrumente allein) traten allmählig Oboe, Waldhorn, Fagott, Flöte, Klarinette, Trompeten und Pauken hinzu, bei welcher Bereicherung mit mehr oder weniger Recht die Componisten Vanhall, Toeschi, Vanmaldere, Joh. Stamitz, Joh. Agrell und der Franzose Gossec in Verbindung gebracht werden. (Agrell schrieb schon im Jahre 1725 in Cassel 6 vielstimmige Symphonien, die im Jahre 1746 im Druck erschienen.) — Den ursprünglichen drei Sätzen wurde im Laufe der Zeit als vierter der Menuett hinzugefügt, vielleicht eine Entlehnung (oder, wenn man will, ein Ueberbleibsel) der Suite. Ob Haydn der Erste war, der in dieser Weise vom Menuett Gebrauch machte, ist noch zu beweisen. (Manche nennen hier den mit Haydn in gleichem Alter stehenden vorgenannten Gossec.) Den Menuett verdrängte das Scherzo, das Beethoven zur höchsten Vollendung ausbildete; doch hielt er in seiner achten Symphonie wenigstens noch am Tempo di Menuetto fest.

Nur ausnahmsweise griff man später in der selbstständigen Symphonie zu der früheren Weise zurück, die ursprünglichen drei Sätze als zusammenhängendes Ganze darzustellen. In der Regel schloß man jeden Satz für sich ab, widmete ihm einen freieren Spielraum und verlieh ihm zugleich mehr Selbstständigkeit und einen ausgeprägteren Charakter, wie wir dies schon in Sebastian Bach's Cöthener Concerten (1721) dargestellt finden.[66] Die erweiterte Gestaltung der einzelnen Sätze der Symphonie fußt auf der Claviersonate, wie sie uns nach Phil. Emanuel Bach's Vorgang von Haydn ausgebildet überliefert wurde.

Der erste, meist kräftig gehaltene Satz, Allegro, wird in der Regel in zwei Theile geschieden; im Hauptthema spricht sich

65 Jahn, Mozart, 2. Aufl. I, 165 u. 296 fg. Carpani, Le Haydine, p. 56 fg.

66 Ph. Spitta, Joh. Seb. Bach, Bd. I, 1873, S. 733 fg.

der Charakter des Satzes aus; ein zweites Motiv, dem Ausdruck und der Structur nach contrastirend, tritt ihm in der Dominanten-Tonart gegenüber; gegen den Schluß hin folgt zuweilen noch ein drittes. Freie Mittelglieder verbinden die verschiedenen Motive und schließt dieser erste Theil mit der Tonart der Dominante ab. Dem Anfang des zweiten Theiles fällt die Aufgabe der Verarbeitung eines der vorhergegangenen Motive zu; nach Belieben wird das eine oder andere Motiv oder mehrere oder selbst ein neu zugeführtes dazu verwendet. Diese, der kunstvollen Schreibart weiten Spielraum gewährende Durchführung leitet schließlich in die Haupttonart und zum ersten Thema zurück und auf den Abschluß in der Dominante folgt dann das zweite Thema in der Haupttonart und häufig noch nach Wiederholung des zweiten Theiles zu größerer Steigerung eine Coda, die in prägnanter Kürze die wesentlichen Elemente des Ganzen zusammenfaßt.

Der zweite oder Mittelsatz bewegt sich in langsamem Zeitmaß, Adagio, Andante, Allegretto und ihren Varianten. In der Anlage und Ausführung ist er dem Liede, der Romanze oder der in der Oper entsprechenden Cavatine nachgebildet. Seine Gestaltung basirt einfach auf einer Ausbreitung der Hauptmelodie, mit verwandtem schmückendem Beiwerk durchflochten. Zuweilen zerfällt auch dieser Satz in zwei Theile, die wohl auch wiederholt werden und selbst noch eine Coda zulassen; im zweiten Theil wird dann gerne der Gegensatz der Dur- und Molltonart benutzt. Aus dem einfachen Liede gestaltete sich bei immer vollerer und reicherer Ausführung das tiefpoetische Adagio, in seinem Höhepunkt eine echt deutsche Schöpfung, in der sich das innerste Gemüthsleben wie kaum irgendwo aussprechen kann. Häufig nimmt dieser Mittelsatz eine erweiterte Variationenform an, in der namentlich Haydn seine zartesten und duftigsten Blüthen niederlegte.

Der Schlußsatz hat meistens rasche Bewegung, lebhaftes Allegro, Presto, vorwiegend im $^2/_4$, $^3/_8$ oder $^6/_8$ Takt. Die heitere Stimmung ist hier vorherrschend: ein leicht hingeworfenes Thema fliegt neckisch von Instrument zu Instrument, seine Theile trennen sich, werden für Augenblicke selbstständig, verbinden sich mit andern, suchen und finden sich — ein verliebtes Spiel, in dem schließlich Alles in frohester Laune dem Schlusse zueilt, wo

sich oft noch ein neuer Gedanke als Nachzügler anschließt. Es ist die Form des Rondo in der freiesten Behandlung, die sich hier eingebürgert hat. Haydn war namentlich in diesen Schlußsätzen unerschöpflich an musikalischem Witz und Humor; wenn auch häufig seine Vordersätze der unerbittlichen Sichel der Zeit zum Opfer fallen — der Schlußsatz gleicht Alles aus. Haydn ist hier in seinem eigentlichen Element; das neckische Spiel, das er mit den oft unscheinbarsten Themen und mit uns selber treibt, ist unwiderstehlich — selbst die Pausen werden hier in gewissem Sinne zu Musik und sind von Bedeutung, und auch das grämlichste Gesicht muß mit oder ohne Willen auf Augenblicke die Falten glätten. Der Vergleich, den Moritz Hauptmann zwischen Haydn und Mozart macht, ist hier am ehesten zutreffend.[67] In den früheren Symphonien Haydn's finden wir häufig bei Auslassung des Menuetts wenigstens den Schlußsatz im Tempo di Menuetto, wie denn überhaupt dieser letzte Satz mit seiner ausgesprochenen munteren Stimmung den ursprünglichen Charakter eines nationalen Tanzstückes (Allemande, Gique u. s. w.) nicht verleugnen kann, ohne gerade dessen bestimmte Formen anzunehmen; erst später strebte man hier den Höhepunkt dramatischer Wirkung an.[68]

---

67 „So ist Haydn mannigfaltiger in den Formen als Mozart, zuweilen mehr blüthenreiches Rankengewächs, da im Mozart immer Stamm und Zweige sich unterscheiden, aber gestaltlos wird auch Haydn niemals." (Brief an Prof. Wolf in Cassel.) Und an anderer Stelle: Haydn ist mannigfaltiger, ungebundener in der Form als der auf italienischem Grund gebildete Mozart." (Brief an O. Jahn, Grenzboten 1870.)

68 „In den Symphonien Haydn's (sagt Richard Wagner) bewegt sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlicher Frische: ihre Verschlingungen, Zersetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchste contrapunktische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als Resultate solch geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantasiereichen Gesetzen geregelten, Tanzes eigenthümlich kund: so warm durchdringt sie der Hauch wirklichen menschlich freudigen Lebens. Den, im mäßigeren Zeitmaße sich bewegenden Mittelsatz der Symphonie sehen wir von Haydn der schwellenden Ausbreitung der einfachen Volksgesangsweise angewiesen; sie dehnt sich in ihm nach Gesetzen des Melos, wie sie dem Wesen des Gesanges eigen sind, durch schwungvolle Steigerung und, mit mannigfaltigem Ausdruck belebte, Wiederholung aus." (Das Kunstwerk der Zukunft. 1850, S. 84.)

Der Menuett, als nachgefügter Theil, steht abwechselnd nach dem ersten oder zweiten Satz, am häufigsten nach letzterem, Haydn zuerst wußte in ihm volksthümliche Heiterkeit, behagliche Laune und gemüthliche Jovialität zu vereinigen und ihm dadurch jenen eigenthümlichen typisch gewordenen Charakter zu geben. Auch hier muß seine Begabung in Erfindung stets neuer Themen und witziger Einfälle und Ueberraschungen staunenswerth genannt werden, und um so mehr, als gerade diese Gattung Musikstücke bei ihm nach Tausenden zählt.

Die große Anzahl Haydn'scher Symphonien ist fast sprüchwörtlich geworden und wenn auch erklecklich viele als apokryph abzurechnen sind, so bleiben noch immer genug, um gestehen zu müssen, daß, obendrein bei den zahlreichen sonstigen Compositionen Haydn's, es ihm unmöglich geworden wäre, die Zahl von anderthalb Hundert zu überschreiten, wenn ihn nicht häufig die Umstände gezwungen hätten, gruppenweise, meistens in Serien zu 6 Nummern, zu componiren. Solche Symphonien sind nun allerdings zum größern Theil nur Spielarten derselben Gattung, sie haben wohl Haydn'sche Factur, sind aber trotz mannigfach nüancirter Einzelheiten von zu geringer wesentlicher Verschiedenheit, um nicht in ihrer Reihenfolge einförmig zu wirken. Aus den besseren frühesten Symphonien spricht bei aller Einfachheit und Anspruchslosigkeit ein wohlthuendes, das Gemüth unmittelbar ansprechendes Etwas; sie gleichen munteren oder sanft bewegten Stimmungsbildern, die schon deßhalb interessiren, weil sich der Meister in ihnen noch am unbefangensten wiedergiebt und sie uns zum Verständniß seiner Weiterentwickelung den Schlüssel geben. Von den großen sogenannten englischen Symphonien abgesehen, bietet jene Epoche das meiste Interesse, wo Mozart und Haydn sich in ihren Symphonien sozusagen durchkreuzten, wo Jeder vom Andern das wesentlich Beste in sich aufnahm — ein seliges, neidloses, echt künstlerisches, gegenseitiges Geben und Empfangen. Auch dann ist Haydn nicht stehen geblieben: es folgten die erwähnten englischen Symphonien, wo er zum erstenmale einem fremden Publicum gegenüber stand; die letzten Quartette und Messen, die „7 Worte des Erlösers am Kreuze" (für Singstimmen eingerichtet), die reizenden Sing-Terzette und -Quartette und, kleinere Arbeiten ungerechnet, die „Schöpfung" und die jugendfrischen „Jahres-

zeiten", und immer sehen wir den bereits alternden Meister rastlos fortschreiten in seiner künstlerischen Ausbildung. Und als ihm schon die Kraft versagte, quälte es ihn, sich nicht mehr aussprechen zu können. „Sein Fach sei grenzenlos" (äußerte er sich gegen Griesinger, der gekommen war, ihm zum 74. Geburtstag zu gratuliren); „das, was in der Musik noch geschehen könne, sey weit größer, als das, was darin geschehen sey; ihm schwebten öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlaubten es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten."[69] In ähnlicher Weise sprach sich der Greis gegen Kalkbrenner aus, wie traurig es sei, daß der Mensch stets sterben müsse, ohne erreichen zu können, was er erstrebe: „in meinem Alter habe ich erst gelernt die Blasinstrumente zu gebrauchen, nun, da ich's verstehe, muß ich fort, und kann es nicht anwenden."[70]

Ob Haydn für seine erste Symphonie Muster vorgelegen und welche, hat er uns vergessen zu sagen; wir sind darauf angewiesen, wenigstens die Reihe der gleichzeitig genannten Compositionen in diesem Fache zu mustern. Sammartini wurde schon genannt; als Wiener Symphonie-Componisten führt ein dortiger Correspondent bei J. A. Hiller[71] nebst unserm „Joseph Heyden" folgende Namen an: Leopold und Anton Hofmann, Franz Thuma (Tuma, vergl. S. 51), Georg Orsler, Karl Ditters, Karl von Ordonitz, (Joseph) Ziegler (auch in Dittersdorf's Lebensbeschreibung, S. 2, als dessen Lehrmeister und verdienter Componist genannt), Joh. Christoph Mann. In seiner Selbstbiographie sagt Phil. Emanuel Bach: „1759 hat Schmidt in Nürnberg eine Symphonie mit 2 Violinen, Bratsche und Baß, aus dem E-moll, von mir in Kupfer gestochen." Aus Dittersdorf's Lebensbeschreibung und anderwärts (vergl. Chronik, S. 115) sehen wir, daß von der Musikkapelle des Prinzen von Hildburghausen auch Symphonien von Jomelli und Gluck aufgeführt wurden; ferner: daß Dittersdorf ums Jahr 1759 sechs Symphonien componirte, die „sowohl in Wien als in

69 Biogr. Notizen, S. 5.

70 Jahn, Mozart, 2. Aufl. Bd. II, S. 201.

71 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. Leipzig 1766, S. 97 fg.

Prag Aufsehen machten". Mysliweczek gab vor dem Jahre 1763, ehe er nach Venedig reiste, 6 Symphonien heraus mit der Bezeichnung „Jenner, Hornung, März" u. s. w., die allgemeinen Beifall erhielten. Endlich noch führt Breitkopf (Verz. mus. Bücher und themat. Katalog) bis zum Jahre 1762 über 50 Componisten unter der Rubrik „Symphonien" an. Wir finden unter ihnen einen Franzosen Antoine d'Auvergne, ein Dutzend Italiener, darunter Bernasconi, Galuppi, Locatelli, Martino, Jomelli, Gius. Scarlatti, Santo Lapis, den Abbé Antonio Vivaldi; ferner die Namen von Musikerfamilien: Neruda, Krause, Graaf, Conti. Von Componisten, die mehr oder weniger schon damals oder später einen musikalischen Rang oder Ruf genossen, seien hier folgende genannt: C. F. Abel (aus der sächsischen Hofkapelle, zur Zeit schon in London), Joh. Agrell, Kapellmeister in Nürnberg; Franz Benda, k. preußischer Concertmeister; Georg Benda, herz. gothaischer Kapellmeister; Don Placido de Camerloher, Rath und Kapellmeister des Fürstbischofs von Freisingen; Christoph Förster aus Thüringen; Georg Gebel, jun., fürstl. Rudolstädtscher Concert- und Kapellmeister; Gluck (mit 6 Symphonien genannt); Giov. Amad. Graun, k. preußischer Concertmeister; Jos. Adolph Hasse, der bekannte Operncomponist; J. A. Hiller, später Cantor der Thomasschule in Leipzig; der schon früher erwähnte Ignaz Holzbauer (man schreibt ihm 205 Symphonien zu); Anton Mahaut in Amsterdam; Leopold Mozart (der Vater Wolfgang's); Joh. Heinr. Rolle, Musikdirector in Magdeburg; Joh. Stamitz, Gründer der sogenannten Mannheimer Schule. Wenn man bedenkt, daß unter den Genannten der größere Theil mit je 6 Symphonien aufgeführt wird, Manche noch reicher ausgestattet sind (z. B. Graun mit 6 Sammlungen, jede zu 6 Nummern), wird man um so mehr die magische Kraft der Haydn'schen Symphonien zugeben müssen, denen es gelang, über diese Fluth gleichartiger Compositionen hinweg sich Geltung zu verschaffen und sogar in dem ganzen Zeitraum bis zum Schluß des Jahrhunderts neben Mozart allein das Feld zu behaupten, denn, so viele und zum Theil namhaftere Componisten in der genannten Zeit folgten und selbst, wie z. B. Rosetti, Pleyel, Gyrowetz, Wranitzky, Hoffmeister, eine gewisse Beliebtheit erlangten: der Name Haydn

hat sie doch alle vergessen gemacht. Und rasch genug fanden seine Symphonien Verbreitung, wobei man noch die damaligen primitiven Verkehrsmittel in Anschlag bringen muß. Das Verzeichniß musikalischer Bücher u. s. w. von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf nennt schon im Jahre 1763 die ersten 6 Symphonien; dessen thematischer Katalog zählt von 1766 bis 1769 inclusive bei 40 geschriebene und gestochene Symphonien auf. (Noch im Jahre 1836 waren in dieser Verlagshandlung 61 geschriebene und 53 gestochene Symphonien in Stimmen und 30 in Partitur auf dem Lager.) Die ersten französischen Ausgaben, je 6 Symphonien, erschienen in Paris bei La Chevardière, Bailleaux und Mme. Berault [72], später bei Sieber, Richault, Imbault, Pleyel und Le Duc; Sieber gab 63 Symphonien in Stimmen heraus, Le Duc (1810) 26 in Partitur [73], denen in Deutschland die Partituren bei Breitkopf und Härtel, Bote und Bock, André und in neuerer Zeit bei Rieter-Biedermann ergänzend gegenüber stehen. In Wien veröffentlichten Artaria und Co. (außer Toricella, Hoffmann) gegen 40 Symphonien in Stimmen; 37 in revidirter Ausgabe (rédigées et imprimées d'apres les Partitions originales) gab Simrock in Bonn (jetzt in Berlin) heraus; auch Karl Zulehner in Mainz (mit 155),
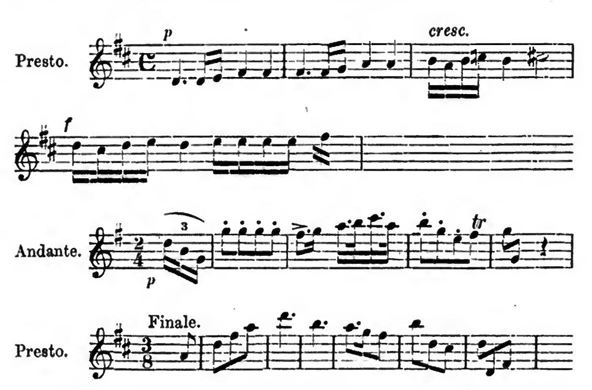
---

72 Six Symphonies ou quatre dialogues pour deux Violons, Alto violon, et Basse, composées par Mr. Heyden, Maître de Chapelle à Vienne. Mis au jour par Mr. de la Chevardière, oeuvre IV, Paris. — Six Symphonies à huit Parties (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 cors) mis au jour par Bailleaux, oeuvre VII; idem VIII. — Six Symphonies à grand Orchestre, chez Mme. Berault, Marchande de Musique, oeuvre IX. (Von Op. IV ist Nr. 2 bei Haydn unter den Cassationen à 6.)

73 Oscar Comettant (La Musique, les musiciens etc. Paris 1869) sagt p. 476: „En 1810, Le Duo publia à Paris, et le premier en Europe, une collection de vingt-six symphonies d'Haydn en partition d'Orchestre, grand format. Aujourd'hui encore (also 1869) il n'y a pas vingt symphonies gravées en partition de ce père de la symphonie, dans toute l'Allemagne.“ — Dagegen ist zu erinnern, daß bei Breitkopf und Härtel noch vor Le Duc die ersten der bekannten 12 Symphonien in Partitur erschienen waren. In Wien hatte man wenigstens den guten Willen gezeigt. Die Wiener Zeitung kündigte 1801 im Dec. an: Bei T. Mollo und Co. ist auf Subscription zu haben: die Partitur aller von Herrn Jos. Haydn herausgegebenen Symphonien, jede Lieferung 2 Fl.

Hummel in Amsterdam und Berlin müssen hier vorderhand einregistrirt werden.

Indem wir auf Haydn's Symphonien aus der ersten Zeit bis zum Jahre 1766 übergehen, finden wir im Ganzen genommen bei ihnen wohl die fast gleich sichere Anlage und Behandlung, aber dennoch bei Einzelnen die unverkennbar gesteigerte Lust beim Schaffen, während andere stark zurücktreten, für den Moment geschrieben scheinen und häufig eben nur da zu sein scheinen, um die gegebene Zahl auszufüllen. Es ist im eigenen Interesse des Meisters, an solchen einfach vorüber zu gehen und sich um so eingehender an solche zu halten, die durch ihren Inhalt gleichsam als abgesteckte Merksteine die Uebersicht auf dieser langen Strecke erleichtern. Wenn wir selbstverständlich von der nun einmal als erstentstanden angenommenen Symphonie (siehe S. 193) ausgehen, so zeigt uns schon diese den Abstand von denen anderer früherer Symphonien, unter denen uns hier vergleichsweise zwei ältere gute Dienste leisten. Die eine, G-dur, trägt das Datum Venezia 1745, del Sig. Gluck; die andere, E-dur, wird Galuppi und auch Gluck zugeschrieben, stammt aber ohne Zweifel aus derselben Zeit. Beide sind dreisätzig, 2 Allegros mit eingeschaltetem Andante; erstere hat in den Allegros außer dem Streichquartett 2 Hörner. Bei beiden bildet der erste Satz ein Ganzes ohne die übliche zweitheilige Trennung; die erstere ist etwas breiter, obwohl sie sich nicht an Durchführung u. dergl. wagt. Die verschiedenen kurzathmigen Motive vermögen uns kaum einiges Interesse abzugewinnen, eher noch führt das Andante der ersten Symphonie einen ernstgenommenen hübschen Gesang, dagegen sich's der dritte Satz im munteren Allegro $^{3}/_{8}$ Takt, wohl sein läßt. Andante und Schluß der zweiten Symphonie sind viel kürzer gehalten, 34 Takte genügen dem Andante $^{2}/_{4}$ zu kleinen Melodieanläufen und der Schluß, Allegro $^{3}/_{4}$, im Menuettencharakter gehalten, geht nicht über 31 Takte hinaus.
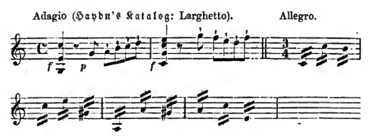
Betrachten wir nun die erste Symphonie, die Haydn als Musikdirector der gräflich Morzin'schen Kapelle im Jahre 1759 componirte. Sie ist für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen und 2 Waldhörner gesetzt:
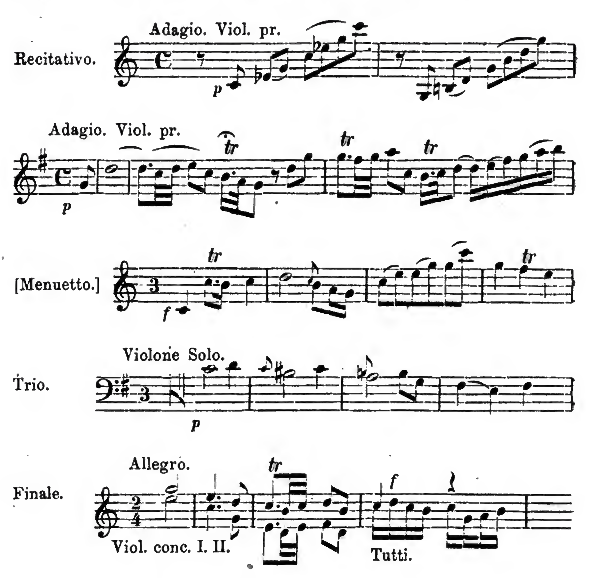


Der Zuschnitt dieser Symphonie ist knapp, klar und sicher, die melodiöse Erfindung gerade anregend genug. Die Zwischenglieder treten momentan selbstständig auf, verbindende Passagen übernehmen die Violinen; ab und zu unterstützen die Blasinstrumente die Harmonie und setzen nach Bedürfniß die Lichter auf. Jeder Satz besteht aus zwei Theilen. Der erste Satz ist mehr kräftig gehalten; außer dem Grundmotiv tritt nach einem Halbschluß auf der Dominante ein zweites und drittes selbstständig auf, keines aber bringt es zu besonderer Entwickelung. Im zweiten Satz (ohne Blasinstrumente) tritt die zweite Violine mit Benutzung des ersten Motivs imitatorisch auf, dann führen beide Instrumente mit dem Anfang der Figur in der Gegenbewegung ein neckisches Spiel; der zweite Theil erhält durch eine eintretende Triolenbewegung momentan eine gesteigerte Bewegung. Nur Viola und Baß gehen ihren gemessenen Gang fort und erstere wagt es nur hin und wieder, sich von ihrem Schützling zu trennen. Die hier herrschende maßvolle Symmetrie läßt schon eine geübte Hand erkennen und erzeugt das ganze Andante überhaupt eine behaglich wohlthuende Stimmung, gegen welche der letzte Satz mit seinen leichtbeflügelten Themen vortheilhaft absticht. Wir ahnen bereits Haydn's Nähe, der auch hier schon zu rechter Zeit aufzuhören weiß. Das ganze Musikstück dauert kaum 10 Minuten (1., 2., 3. Satz 86, 78, 81 Takte) und giebt sich als das, was es sein will: ein leicht

anregendes Tonspiel. Außer in Abschrift bei Breitkopf (1766) ist diese Symphonie nirgends erschienen.

Wie ganz anders tritt die nun folgende Symphonie auf, die Haydn in seiner neuen Stellung, als Kapellmeister des fürstlich Esterházy'schen Hauses schrieb (siehe S. 229). Welch gewaltiger Unterschied! welche Ausbreitung, theilweise Vertiefung und glänzende Ausstattung! Die Violinen abgerechnet, die hier offenbar durch Tomasini's Aufnahme die nächste Anregung gaben, war die Kapelle zur Stunde gar nicht in der Lage, aus Eigenem dieses Werk aufzuführen und müssen wohl Wiener Kräfte dabei zugezogen worden sein, denn wir finden hier außer beiden Principal-Violinen noch Flöten, Violoncell und Violone, theilweise obligat verwendet und mußten also nebst den überhaupt abgängigen Flöten auch die letztgenannten Instrumente verdoppelt werden. Die vollständige Besetzung war folgende: 2 Violinen princ., 2 Violinen rip., Viola, Violoncell obl. und rip., Violone obl. und continuo, 2 Flöten obl., 2 Oboen, Fagott und 2 Hörner. Derartiges war damals für Eisenstadt unerhört und mag der alte Werner mit Recht über den himmelanstürmenden Neuerer den Kopf bedenklich geschüttelt haben. Haydn wollte eben gleich mit Einem Sprunge seinem Fürsten, der Kapelle und ihrem Oberkapellmeister imponiren. Es muß daher um so mehr befremden, daß er gerade dieses Werk der Oeffentlichkeit so lange vorenthielt, wenigstens findet man es, wie schon erwähnt, nur von Westphal in Hamburg (1782) und Joh. Traeg in Wien (1799) in Abschrift angezeigt. Die Anfänge der einzelnen Sätze dieser Symphonie, von der sich außer den Orchesterstimmen auch die aus dem Nachlasse Haydn's stammende autographe Partitur (mit der Jahreszahl 1761) in Eisenstadt vorfand, sind folgende:





Nach einer feierlichen kurzen Einleitung in fast Händel'schem Stile folgt das Allegro. Alle Saiteninstrumente bringen unisono (Violinen und Violen in Sechzehntel-, die Bässe in Achtelbewegung das kräftige Hauptmotiv, das dann die Oboen wiederholen, während die Violinen ausschmückend fortfahren; nun beginnen die concertirenden Violinen ein zweites kürzeres Thema terzenweise und leiten in die Dominante über, während Violoncell nnd Fagott, ebenfalls in Terzen gehend, die Zwischenpausen ausfüllen; das Violoncell nimmt dann den Anfang des 2. Motivs auf und schließt sich die conc. 2. Violine an und beide umrankt die conc. 1. Violine mit reichem Figurenwerk; die beiden conc. Violinen vereinigen sich nun terzenweise und machen den Oboen zu einem neuen Motiv Platz, während Baß und Violinen in kurzen Sechzehntelfiguren antworten. Wiederum drängt sich das Violoncell mit einem Solo vor und wagen die Oboen noch rasch vorm Schluß ein viertes Motiv, das alle vier

Violinen variirt ausschmücken und damit den ersten Theil (51 Takte) zu Ende führen. Der zweite Theil beginnt in der Dominantentonart (G-dur) mit einem neuen Thema, in dem sich conc. 1. Violine und Violoncell in Terzen vereinigen, während die conc. 2. Violine mit einer Sechzehntelfigur, einem früheren Motiv entlehnt, dreimal ansetzt, dann leiten Baß und beide conc. Violinen rasch nach A-moll hinüber, um die Oboen das neue Thema theilweise wiederholen zu lassen. Mit lebhaften Figuren, den letzten Takten des ersten Theiles entnommen, reihen sich erste Violine, conc. 1. und 2. Violine an und leiten modulatorisch zu einem Halbschluß auf E. Mit Benutzung einzelner Theilchen früherer Motive, an die verschiedenen Instrumente vertheilt, vereinigen sich dann alle Instrumente unisono, das Hauptthema in E-moll bringend, um dann in rascher Wendung in den Hauptton einzuleiten. Diesmal übernehmen conc. 2. Violine und 1. Violine rip. das Hauptthema, während die 2. Violine die früher von der conc. 1. Violine ausgeführte Sechzehntelfigur ausführt und Viola und Baß in Achtelnoten sich entgegenstellen. Und abermals bringt die conc. 1. Violine ein neues Solo, diesmal kurz in C-moll verweilend, während die andern Streichinstrumente in durch Pausen getrennten Achteln die Harmonie ausfüllen, und nun gehen alle Instrumente, abwechselnd Theilchen der früheren Motive benutzend, dem Schlusse entgegen, wo dann auch den bisher mehr zur Ausfüllung benutzten Hörnern in der Melodie das Wort gegönnt ist und der 2. Theil (88 Takte) ohne weitere Umschweife abschließt.

Das nun ausnahmsweise eingeschaltete dramatisch angelegte Recitativ ist merkwürdig genug, vollständig wiedergegeben zu werden (siehe Beil. VII, 1). Haydn ist hier vollständig ein Anderer geworden. Wenn es nicht eine stets mißliche Sache bliebe, den Gedankeninhalt einer musikalischen Composition in Worten zu deuten: hier wäre man versucht, eine bestimmte Vorstellung, die Haydn vorgeschwebt haben dürfte (etwa das Bild eines Angeklagten, seinen Richtern gegenüber), zu vermuthen. Dieser Satz ist um so unerklärlicher, als er in gar keinem Zusammenhange mit den Nachbarsätzen steht.
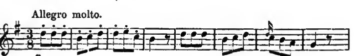
Es folgt ein breit angelegtes Adagio (53 Takte), in dem von Blasinstrumenten nur 2 Flöten verwendet sind. Dieser

Satz verräth äußere Einwirkung; er ist vorzugsweise bestimmt, Violine und Violoncell concertirend glänzen zu lassen. Beide führen die Hauptsprache, ergehen sich zum Theil imitatorisch in figurenreichen Wendungen und führen gegen den Schluß in einer längeren „Ferma" recitativisch allein das Wort. Melodie ist hier Nebensache, alles ist auf Passagenwerk berechnet; auch die Flöten nehmen häufig daran Theil.

Im Menuett, der diesmal einen mehr kernigen als einschmeichelnden Charakter hat, betheiligen sich, die Flöte ausgenommen, alle Instrumente. Im Trio führt ein zweiter Contrabaß obligat die Melodie.

Im Finale treten wieder beide concertirende Violinen auf, sind jedoch diesmal weniger bevorzugt; dagegen nehmen die Flöten hervorragenderen Antheil; Hörner und Oboen sind reich bedacht und selbst der Violon ist mit Sechzehntelfiguren wohl ausgestattet. Ueberall ist Leben und das muntere Hauptthema, anfangs von den beiden concertirenden Violinen allein angestimmt, und die verschiedenen kleineren Motive werden so ungezwungen ausgenutzt und die einzelnen Instrumente so naturgemäß beschäftigt, daß dieser letzte Satz (er zählt 52 und 79 Takte) mit seiner fröhlichen Stimmung schon ganz den uns wohl bekannten Charakter Haydn'scher Finales abspiegelt.

Es ist hier der geeignetste Ort, die schon erwähnte Symphonie „Le soir" betitelt anzureihen. Haydn hat sie in seinem thematischen Katalog wohl unter die Symphonien (als Nr. 3) aufgenommen, sie entspricht jedoch weit eher den Anforderungen einer Cassation oder eines Concertino; unter letzterem Titel ist sie auch in Breitkopf's Katalog (1767) angezeigt. Folgende Instrumente sind hier beschäftigt: 2 Violinen (2 Violinen princ. und 2 obl. im Andante), Viola, Violoncell, Baß, Flöte, 2 Oboen, Fagott und 2 Hörner. Der Anfang lautet:



Wir lassen sie als Symphonie gelten, gehen aber nur flüchtig an ihr vorüber, denn sie bietet, das Andante ausgenommen, trotz ihrem großen Umfang nichts wesentlich Besonderes. Es

ist nicht wohl erklärlich, was zu ihrer Benennung „Der Abend" verleitet haben mag (im Haydn'schen Katalog fehlt dieselbe). Ihr erster Satz (93 und 154 Takte) gleicht weit eher einem sonnigen Sommertag; gleich Mückenschwärmen summt und surrt alles darin; das muntere Hauptthema, eine vollständige Periode mit Vorder- und Nachsatz, flattert mit seinen Nebenthemas von Instrument zu Instrument; dann wieder kommt eine gelegentliche Sechzehntelfigur in allen Instrumenten förmlich ins Rollen — ein lustiges Fangballspiel. Die beiden Principal-Violinen sind nur im Andante und Finale beschäftigt. Im Andante, C-dur $^{2}/_{4}$, schweigen alle Blasinstrumente, nur der Fagott läßt sich nicht abweisen; er tritt sogar, gleich dem Cello, obligat auf und beide theilen sich abwechselnd mit den beiden Principal-Violinen in den ruhig dahingleitenden Gesang, der allerdings eine abendliche Stimmung erzeugt und vielleicht Veranlassung zu erwähnter Bezeichnung gegeben hat. Es ist ein gemüthvoller, hübsch gearbeiteter längerer Satz (48 und 81 Takte), der wie so viele in Haydn's früheren Compositionen bedauern läßt, daß uns für die Einfalt solcher Musikstücke die Empfänglichkeit abhanden gekommen ist; auch hier wie bei vielen anderen und bedeutenderen Musikstücken verschulden es die gehaltloseren Nachbarsätze, daß auch das Bessere der Zeit zum Opfer fiel. Menuett und Trio sind ausgesprochen Haydnisch. Der letzte Satz, Presto $^{6}/_{8}$, (58 und 83 Takte) führt ausdrücklich die Ueberschrift „La tempesta". Sechzehntelbewegung der Violinen princ., dazu ein von den Violinen obl. angeschlagenes Motiv (Viertelnoten, durch Achtelpausen getrennt), etwa die Schwüle vor dem nahenden Sturme ausdrückend, die Flöte im Zickzack leuchtende Blitze malend und nun sämmtliche Streichinstrumente, wie von Windstößen gepeitscht, mit einer schneidigen Zweiunddreißigstelfigur einander verfolgend, dies alles zunehmend, abnehmend und wieder sich steigernd, bietet ein bunt bewegtes Tongewoge, das uns gleichwohl nicht bange macht. Haydn hat dergleichen später in den Jahreszeiten so meisterhaft geschildert, daß damit die vorliegende Naturschilderung auch nicht annähernd einen Vergleich aushält. Joh. Traeg hat dieses Musikstück, zugleich mit den Symphonien Le midi und Le matin in der Wiener Zeitung und in seinem Katalog (1799) angezeigt. Ueber Letztere, D-dur, als concertante Symphonie bezeichnet, fehlt jeder Nachweis.

Eine summarische Zusammenstellung[74] der bis zum Jahre 1766 componirten Symphonien Haydn's wird dessen Produktivität in dieser Gattung am besten veranschaulichen. Die chronologische Folge läßt sich, wenn auch nicht streng durchführbar, doch wenigstens annähernd bestimmen mit Hülfe folgender Vorlagen: Vorhandene Stimmen in Eisenstadt; thematisches Verzeichniß in der Breitkopf-Sammlung; gedruckter thematischer Katalog von Breitkopf (seit 1763); Autographe; die vorerwähnten französischen Ausgaben; die in Privat- und Kirchenmusikarchiven aufbewahrten Symphonien mit Jahresdatum der Anschaffung oder Aufführung. Als Grundlage der Echtheit, wenn auch nicht der chronologischen Folge, dient natürlich Haydn's thematischer Katalog selbst. Es ist damit keineswegs die Zahl erschöpft; ihre vollständige Angabe würde aber zu weit führen und könnte auch für deren Berechtigung als in diese Periode gehörig nicht immer gebürgt werden. Den sichersten Anhaltspunkt bietet jedenfalls Breitkopf's thematischer Katalog, dem hier in den einzelnen Nummern das Nöthige zugefügt ist. Es entfallen demnach folgende Symphonien in die Zeit bis 1766 inclusive:

1766. VI Symphonien, Raccôlta I.
1. F-dur 3/4, Haydn Katalog 105; Paris, oeuvre VII, Nr. 1.
2. G-dur 2/4, Haydn 103.

74 Eine gewissenhafte Aufstellung der Haydn'schen Compositionen aus seiner ersten Zeit bietet nach allen Seiten hin kaum vollständig zu lösende Schwierigkeiten. Breitkopf's Sammlung enthält 162 thematisch angegebene Symphonien (mit Hinzufügung der Scherzi und einiger Cassationen), darunter viele doppelt durch Umstellung der Sätze, dagegen andere vergessen sind. Eine in derselben Sammlung vorfindliche, von Haydn selbst nach je 10 Jahren aufgestellte Ordnung (von 1757—1797, also ebenfalls wohl einige der, den ersten Symphonien vorangehenden Musikstücke enthaltend) ist leider nur in Nummern angegeben, zu denen jeder Schlüssel fehlt. Auch in Haydn's Katalog, 119 Symphonien enthaltend, wiederholen sich die Umstellungen, bei denen man sich nur wundern muß, daß der fleißige Elßler nicht nachhalf. Manchmal ist Haydn selbst im Zweifel, ob er die Echtheit anerkennen soll oder nicht, was bei der großen Zahl seiner Werke und nach so langem Zeitraume nicht wundern kann. Obige, alles ermüdende Beiwerk bei Seite lassende Aufstellung dürfte etwa der Lösung dieser Aufgabe am nächsten kommen.

3. D-dur C, Haydn 10, erste Symphonie (siehe S. 193 und 284).
4. D-dur 3/4, Haydn 93.
5. C-dur 2/4, Haydn 6.
6. D-dur C, Haydn 97, Ouverture zu „Acide" (siehe S. 237).

1766. VI Symphonien, Raccôlta II.
1. D-dur C, Haydn 74.
2. B-dur C, Haydn 104, Paris, oeuv. IV, Nr. 5; als Partita im Stifte Göttweig.
3. A-dur 2/4, Haydn 9, Paris, oeuv. VIII., Nr. 5; im Stifte Göttweig seit 1762, im Stifte Kremsmünster als Notturno seit 1764.
4. A-dur 3/4, Haydn 8, Paris, oeuv. VIII, Nr. 1; in Göttweig seit 1764.
5. siehe oben, erste Sammlung Nr. 2, diesmal G-dur, 2. Satz voran.
6. C-dur 2/4, Haydn 95, Paris, oeuv. IV, Nr. 3.

1767. VI Symphonien, Raccôlta III.
1. D-dur C, Haydn 82, in Göttweig seit 1762.
2. D-dur C, fehlt bei Haydn.
3. C-dur C, fehlt bei Haydn, Paris, oeuv. IV, Nr. 6; in Eisenstadt im kleinen Quartbuch verzeichnet; Göttweig und Zittauer Sammlung in D-dur.
4. E-dur C, Haydn 11, Autograph Eisenstadt 1763.
5. D-moll 3/4, Haydn 17 und 91.
6. D-dur C, Haydn 14, Autograph Eisenstadt 1763.

1767. IV Symphonien, Raccôlta IV.
1. C-dur 2/4, Haydn 4, Paris, oeuv. VII, Nr. 5; Göttweig seit 1766.
2. D-dur 3/4, Haydn 94, Paris, oeuv. IV, Nr. 4; Göttweig seit 1764.
3. C-dur 3/4, Haydn 101, Paris, oeuv. IV, Nr. 1.
4. B-dur 3/4, Haydn 12, Göttweig seit 1766.

1767. IV Symphonien, Raccôlta V.
1. Es-dur C, fehlt bei Haydn, Paris, oeuv. VIII, Nr. 4.

2. siehen oben Raccôlta III, Nr. 3.
3. B-dur ³/₄, fehlt bei Haydn.
4. F-dur C, fehlt bei Haydn.

1767. VI Divertimenti, Raccôlta I.
3. Es-dur C, Haydn 20 (nur diese Nummer hat Haydn unter die Symphonien aufgenommen; man trifft sie auch unter der Bezeichnung „Der Philosoph“).

I Concertino, G-dur ³/₈, Haydn 3 (unter die Symphonien aufgenommen, führt die Bezeichnung „Le soir“).

1768. II Symphonien.
1. G-dur C, fehlt bei Haydn; apokryph (von Michael Haydn).
2. A-dur ³/₄, Haydn 24, Autograph Artaria 1765; Paris, oeuv. VII, Nr. 4.

1769. IV Symphonien.
1. D-dur C, Haydn 19, Autograph Eisenstadt 1764.

1769. VI Symphonien, Paris, oeuv. VII.
1. siehe 1766, Nr. 1.
2. Es-dur C, fehlt bei Haydn, 1767 unter dem Namen Herffert.
3. E-dur ³/₄, Haydn 22, Autograph Eisenstadt 1765.
4. siehe oben 1768, Nr. 2.
5. siehe oben 1767, Raccôlta IV, Nr. 1.
6. G-dur ³/₄, Haydn 96, in Göttweig seit 1762.

1773. VI Symphonien, Paris, oeuv. VIII.
6. G-dur ³/₄, Haydn 18, Autograph Eisenstadt 1764.

1773. VI Symphonien, Paris, oeuv. IX.
1. fehlt bei Haydn, apokryph (von Duschek).
2. bis 5. zweifelhaft; fehlen alle bei Haydn.
6. C-dur C, Haydn 21, Autograph Eisenstadt 1765.

1779/80. VII Symphonien.
1. D-dur ³/₄, Haydn 25, Autograph Eisenstadt 1765.
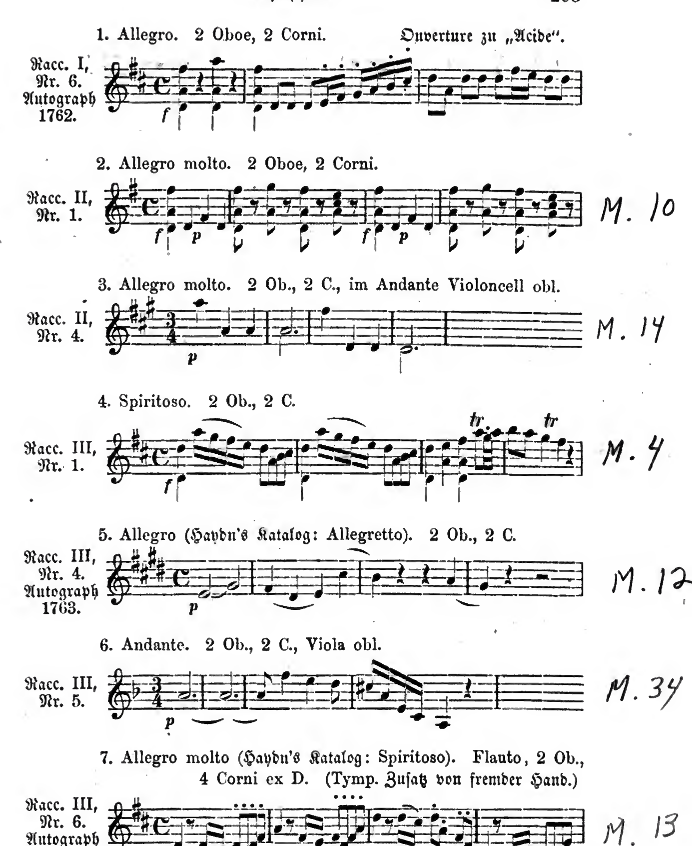
Dazu kommen noch:
1. A-dur ³/₄, Haydn 16, Autograph Eisenstadt 1764 (nirgends veröffentlicht).

2. Es-dur $^2/_4$, Haydn 5, Breitkopf-Sammlung von Haydn erwähnt als der frühesten Zeit angehörig.
3. C-dur C, fehlt bei Haydn, aber ebenfalls in der Breitkopf-Sammlung als in die früheste Zeit fallend angeführt.
4. B-dur $^3/_4$, ditto (hier mit 2 Oboen und 2 Hörnern), ist unter die Quartette (Nr. 5) aufgenommen.

Wir ersehen aus diesem Verzeichnisse zunächst, daß das Erscheinen der Werke in Betreff der chronologischen Folge ihrer Entstehung nur nach der einen Seite hin Anhaltspunkte bietet, um damit wenigstens deren Existenz zur Zeit nachweisen zu können. Den früheren allgemein gehaltenen Bemerkungen folgen nun hier, wo wir es mit der Gesammtsumme der bis zum Jahre 1766 vollendeten Werke zu thun haben, noch einige Ergänzungen. Die meisten Symphonien haben zum ersten Satz eine breitere und mannigfaltig accentuirte Taktart (C oder $^3/_4$) und lebhaftes Zeitmaß; nur bei zweien geht eine Einleitung in langsamer Bewegung voraus und auch da in größerer Ausdehnung, wie dies bei den späteren großen Symphonien der Fall ist. Fünf Nummern aber haben sogar selbstständige, für sich abgeschlossene Adagios in zwei Theilen. Der zweite Theil beginnt häufig mit dem Hauptthema in der Dominantentonart; kleinere Motive treten dann selbstständig auf und es folgt die übliche Durchführung, welche in die Haupttonart zurückleitet, in welcher aber dann das Hauptthema nicht mehr wiederholt wird, sondern gleich der Seitensatz beginnt. Bei den dreisätzigen Symphonien (ohne Menuet) ist der Mittelsatz ein Andante oder Adagio. Diese Sätze sind mit wenigen Ausnahmen nur für Streichinstrumente geschrieben; sieben stehen in Moll und die meisten haben kleinere Taktarten ($^2/_4$, $^6/_8$, $^3/_8$). Die Melodie ist hier der ersten Violine oder dem Violoncell zugetheilt, oder auch in die verschiedenen Instrumente vertheilt; manchmal gehen auch je zwei Instrumente unisono im Einklang oder in der Octav zusammen. Diese Sätze sind fein und zierlich und mit besonderer Sorgfalt gearbeitet; dahin gehören außer den später besonders zu erwäh-

nenden auch die Sätze aus den Symphonien Raccôlta II, Nr. 2 und 6, Raccôlta IV, Nr. 3; den meisten derselben ist ein Zug sanfter Melancholie eigen. Bei den viersätzigen Symphonien ist der Menuet als dritter Satz eingereiht (nur zweimal steht er als zweiter Satz) oder es tritt an dessen Stelle als letzter Satz ein längeres Tempo di Menuetto (einmal sogar im 3/8 Takt). Ursprünglich auf je 8 Takte in beiden Theilen angewiesen, gehen die Menuets hier weit über dies Maß hinaus, selbst bis zu 40 Takten. Fest gegliedert zu 2 und 2, oder 4 und 4 Takten ist ihr Charakter, der sich gleich in den Anfangsnoten scharf und bestimmt ausdrückt, gesund und frisch und häufig fast derb zu nennen; auch kleine Neckereien kommen schon hier vor; der Baß schreitet dabei festen Ganges einher und weiß seine ganze Macht geltend zu machen. Die Trios sind durchwegs lieblicher gehalten; Oboen und Hörnern werden hier vorzugsweise echt volksthümliche Weisen zugetheilt; der Bau dieser kleineren Sätze ist stets klar und durchsichtig und fast immer wird man durch neue Ideen überrascht. Die letzten meist zweitheiligen Sätze sind, obwohl der Taktzahl nach lang, bei dem engeren Taktmaß (2/4, 3/8) und dem raschen Tempo, meist Presto, noch immer kurz zu nennen; einige sind contrapunktisch gearbeitet, aber in der freiesten, ungezwungensten Behandlung. Sie alle aber athmen Frohsinn und Heiterkeit, ein durchaus ungezwungenes Spiel, bei dem man namentlich auch Haydn's ausnehmend leichte Handhabung des Rhythmus bewundern muß. Von der Besetzung wurde schon gesprochen: 7 Symphonien ausgenommen haben alle nur 2 Oboen und 2 Hörner als Harmoniezugabe. Bei zwei Symphonien tritt die Flöte hinzu, zweimal tritt diese an Stelle der Oboe, zweimal (Raccôlta I, Nr. 5 und Raccôlta II, Nr. 6) kommen auch Trompeten und Pauken vor; zweimal sind 4 Hörner und einmal Horn und englisch Horn paarweise angewendet.

Von jenen Symphonien, über die noch speciell einiges zu sagen ist, folgen nun hier die Anfangstakte. Zur leichteren Orientirung dient die Zahlenfolge 1 bis 19. Die Tempobezeichnung ist Haydn's thematischem Katalog entnommen; wo Autographe vorhanden waren, sind diese benutzt; Abweichungen (mitunter sehr erhebliche) sind angegeben.



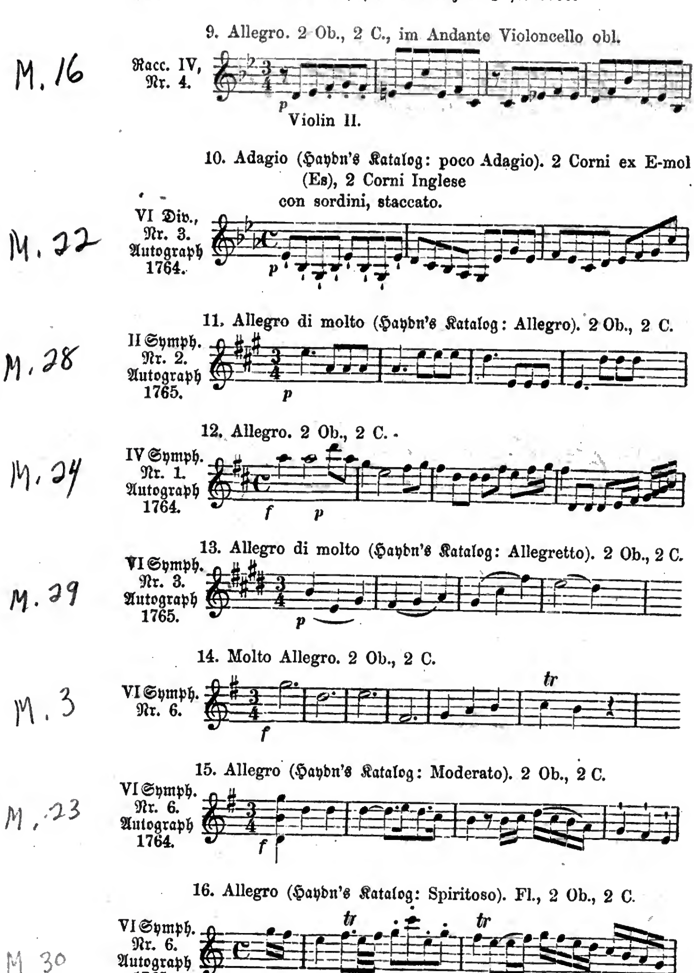
8. Cantabile. 2 Ob., 2 C.

Racc. IV, Nr. 2.
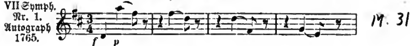
tr tr

p

M. 15


9. Allegro. 2 Ob., 2 C., im Andante Violoncello obl.
M. 16
Racc. IV, Nr. 4.
p
Violin II.
10. Adagio (Haydn's Katalog: poco Adagio). 2 Corni ex E-mol (Es), 2 Corni Inglese con sordini, staccato.
M. 22
VI Div., Nr. 3. Autograph 1764.
p
11. Allegro di molto (Haydn's Katalog: Allegro). 2 Ob., 2 C.
M. 28
II Symph. Nr. 2. Autograph 1765.
p
12. Allegro. 2 Ob., 2 C.
M. 24
IV Symph. Nr. 1. Autograph 1764.
f p
13. Allegro di molto (Haydn's Katalog: Allegretto). 2 Ob., 2 C.
M. 29
VI Symph. Nr. 3. Autograph 1765.
p
14. Molto Allegro. 2 Ob., 2 C.
M. 3
VI Symph. Nr. 6.
f
tr
15. Allegro (Haydn's Katalog: Moderato). 2 Ob., 2 C.
M. 23
VI Symph. Nr. 6. Autograph 1764.
f
16. Allegro (Haydn's Katalog: Spiritoso). Fl., 2 Ob., 2 C.
M. 30
VI Symph. Nr. 6. Autograph 1765.
p
tr
tr
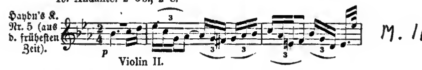
17. Allegro (Haydn's Katalog: Larghetto). Fl., 2 Ob., 2 C. ex D.
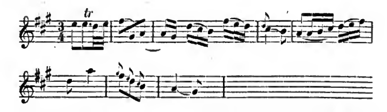


18. Adagio (Haydn's Katalog: Larghetto). 2 Ob., 2 C.



19. Andante. 2 Ob., 2 C.
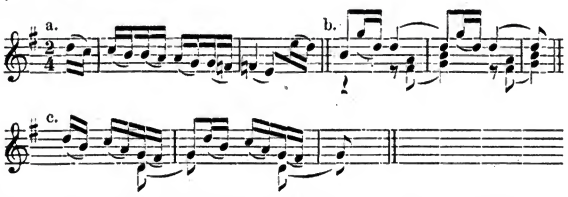


Die Symphonie Nr. 1 ist die schon S. 237 erwähnte Ouverture zu dem Festspiel „Acide"; sie ist in der gewöhnlichen Form gehalten und jeder Satz nur aus einem Theil bestehend. Der erste Satz hält die im Hauptmotiv ausgesprochene fröhliche Stimmung auch im Seitenthema und den demselben entnommenen kleinen Motiven fest; dies geht in raschem Fluß vorüber, in 72 Takten ist alles abgethan. Das Andante für 2 Violinen, Viola und Baß



ist mit „grazioso" treffend bezeichnet; der idyllische, liebliche Charakter hält an bis zur letzten Note; beide Violinen führen den Gesang, einzelne Motive daraus werden selbstständig und geben auch dem Baß Gelegenheit, imitatorisch mit den Violinen zu correspondiren. Das Ganze (86 Takte) gibt ein wahrhaft anmuthiges Bildchen, in dem sich alles natürlich und ungezwungen entwickelt und gerade so viel sagt als nöthig ist. Im Finale, Presto 3/8 (142 Takte), das, ohne viel Umstände zu machen, munter vor-
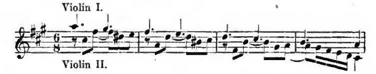
überrauscht, kommen, wie auch in späteren Symphonien, stereotype Gänge und Wendungen vor, musikalische Redensarten, wie sie eben jeder Zeit eigen sind. Das ganze anspruchslos auftretende Tonstück steht übrigens mit dem Festspiel in keinem weiteren Zusammenhang, man müßte denn das zart gehaltene Andante als Andeutung stillen Glückes der Liebenden, Acis und Galatea, nehmen.

Die dreisätzige Symphonie Nr. 2, klein aber frisch, hat ebenfalls ein reizendes, nur von Streichinstrumenten ausgeführtes Andante, G-dur $^{2}/_{4}$, das sanft schmeichelnd einer Kindesbitte gleicht; einige Stellen daraus genügen, die Grundstimmung anzudeuten:
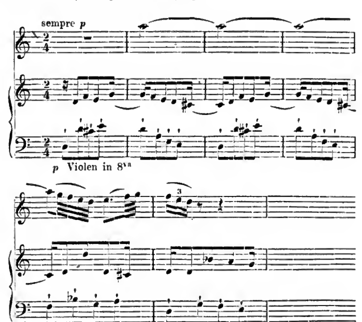


Die dem Thema entnommene Figur (a) wird auf- und absteigend durchgeführt; die Bitte wird immer dringender um eine Stufe höher wiederholt, bis sich beide Violinen vereinigen; noch zärtlicher spricht (b) die schlichte Einfalt, die auch am Schlusse (c) sich kaum herzlicher geben könnte. Das ganze Andante erinnert im Charakter etwa an „Batti, batti o bel Masetto".

Nr. 3 der Symphonien hat 4 Sätze; nach dem frischen ersten Satz folgt ein zweitheiliges Andante, D-dur $^{2}/_{4}$, wiederum nur für Streichinstrumente. Die Melodie wird hier von der ersten Violine und dem Violoncell fast durchgehends in der Oktav unisonirend ausgeführt. Im Jahre 1766 wurde, wie wir später sehen werden, Haydn öffentlich für den Erfinder dieser Neuerung erklärt. Dies (S. 207) meint dagegen, daß Haydn, wenn auch nicht der Erfinder, so doch einer der Ersten war, der von diesem Effect Gebrauch machte, der dann rasch Modeseuche wurde. Im Menuett sind wieder echt volksthümliche Weisen auf Oboen und Hörner vertheilt. Der letzte Satz, Presto $^{6}/_{8}$, ist contrapunktisch gehalten; das Fugenthema in der ersten Violine

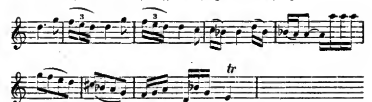


wird abwechselnd in Ober-, Unter- und Mittelstimmen verlegt und erhält bei jedem neuen Auftreten einen neuen Gegensatz; durch Benutzung der Sechzehntelfigur (4. Takt) wird dann gegen den Schluß die Lebhaftigkeit gesteigert.

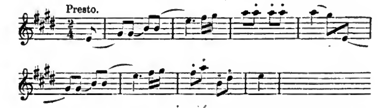
In der Symphonie Nr. 4, aus 3 Sätzen bestehend, ist wieder das Andante, diesmal nicht getheilt, von eigenthümlichem Reiz. Die erste Violine führt ausschließlich den Gesang, der sich stellenweise zu gehobener Empfindung steigert; die zweite Violine läßt die syncopirte Begleitung nicht los, Viola und Baß, unisono in Oktaven, halten in leichtem Staccato die Achtelbewegung fest. In seiner zarten, innigen Stimmung ist dies Andante etwa analog der durch das Becker'sche Quartett bekannt gewordenen Serenade. Hier der Anfang:



Die erste Violine hat später folgenden Gesang:
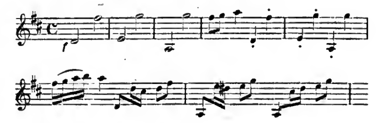


Nr. 5 ist eine kleine aber in guter Stunde geschriebene Symphonie. Gleich der erste Satz im wahren Alla=breve=Takt nimmt für sich ein. Das Adagio, im Charakter einer Sicilienne gehalten, ist so fein gearbeitet, daß es widerstrebt, nur einzelnes daraus hervorzuheben. Mit Benutzung des Originals findet es nach 100jährigem Schlaf und darüber seinen Platz in der Musikbeilage VII, 2. Hat das Adagio ernster gestimmt, so fordert dagegen der letzte Satz zu lauter Fröhlichkeit auf.
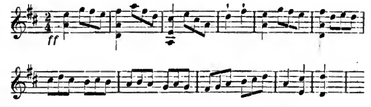


Das lustige Thema muß sich alle Wendungen gefallen lassen und die gute Laune hält an bis zum Schluß. Haydn selbst scheint da besonders gut aufgelegt gewesen zu sein, denn der letzte Taktstrich ist der ganzen Länge nach wie im Uebermuth merkwürdig verschnörkelt ausgefallen; ja selbst das übliche Laus Deo hat der fromme Mann diesmal vergessen. Dies Presto hat zwei Theile (57 und 76 Takte). Als Ganzes betrachtet ist diese Symphonie eine der besten und in allen Sätzen gleich interessanten aus jener Zeit. Im Stifte Göttweig war sie schon im Jahre 1766, also wiederum ein Jahr vor ihrer Veröffentlichung bei Breitkopf vorhanden.

Der erste Satz der Symphonie Nr. 6 bildet ein selbstständiges Andante in zwei Theilen (42 und 56 Takte), ein edel gedachter und für die Streichinstrumente dankbar angelegter Satz, in dem Oboen und Hörner nur spärlich benutzt sind.

Das folgende Allegro (in Haydn's Katalog mit Spiritoso bezeichnet) hat ein weit ausgreifendes Hauptmotiv:
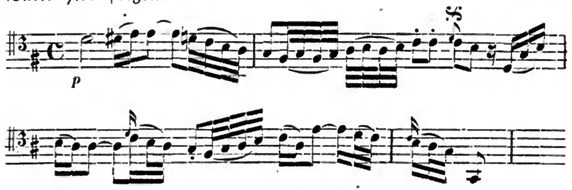


Das Finale, Presto assai $^2/_4$, hat es vorzugsweise auf die Behendigkeit der ersten Violine abgesehen. Die Bewegung in Achteltriolen hält mit wenig Ausnahme von der ersten bis zur letzten Note an; auch die andern Saiteninstrumente nehmen gelegentlich am Wettlaufe Theil und überlassen es den Oboen und Hörnern, die Melodie zu markiren und die Harmonie auszufüllen. So stürmt alles dem Schlusse zu, der noch im letzten Augenblick dem Ausgang einer kernigen, alle Sorgen niedersingenden Liedweise Raum giebt,
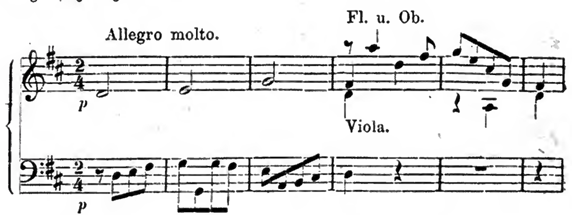


der ausgelassenen Schuljugend vergleichbar, die froh, dem lästigen Zwang in dumpfer Schule überhoben zu sein, in die gesunde Natur hinausjubelt.

In Nr. 7 begrüßen wir nach der Symphonie Le Midi zum erstenmal wieder eine reichere Besetzung, denn abgesehen davon, daß die Streichinstrumente selbstständiger behandelt sind, finden wir außer Flöte und 2 Oboen auch 4 Hörner paarweise, jedes Paar in D, also in derselben Stimmung, welche Zusammenstellung Berlioz in seiner Instrumentallehre als Zeichen großer Ungeschicktheit erklärt. Die Hornisten waren im vorigen Jahrhundert ausschließlich auf offene, natürliche Töne angewiesen, da der Gebrauch gestopfter Töne erst später in Anwendung kam.

In der autographen Partitur sind Pauken nachträglich von fremder Hand hinzugesetzt und auch Trompeten findet man anderwärts. Der erste Satz bietet übrigens nichts Bemerkenswerthes; das Adagio cantabile, 2 kurze Theile, ist ein Violoncell-Solo mit einfacher Begleitung der übrigen Saiteninstrumente, die sehr leicht auf Pianoforte zu übertragen wären. Violoncellisten finden hier eine verwendbare Vortragspièce, deren erste Takte hier folgen:
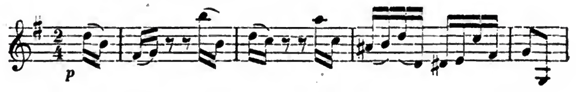


Der frische Menuett hat ein Trio mit Flötensolo; das Finale (61 und 109 Takte) beginnt mit einem uns wohl bekannten Motiv, von beiden Violinen angestimmt und vom Baß als Gegensatz begleitet:



Das hier auftretende Hauptthema hat Mozart mit Vorliebe angewendet; man findet es in seiner herrlichen F-dur-Messe (1774) im Credo, im Sanctus der C-dur-Messe (1776), in der B-dur-Symphonie (1779), in der Sonate Es-dur (1785) und am eindringlichsten in der großen sogenannten Jupiter-Symphonie (1788); auch Michael Haydn hat in seinem Graduale Qui sedes Domine (1787) davon Gebrauch gemacht. Eine Durchführung wie in Mozart's großer Symphonie darf man hier nicht erwarten, dazu ist das Finale gar nicht angelegt. Das Motiv stellt sich ganz ungezwungen auf beliebigen Stufen ab und zu ein,

aber jedesmal mit verändertem Gegensatz und zweimal treten auch alle Stimmen als volle Gegenharmonie dazu auf. Auch die Gegensätze treten abwechselnd einander gegenüber, werden selbstständig durchgeführt und in kleine Motive aufgelöst, die wiederum sich erweitern und neue Gruppen bilden; endlich noch wird uns nahe dem Schlusse auch eine Engführung des Hauptmotivs durch 4 Stimmen geboten, die aber von geringem Belang ist. Jedenfalls zeigt dieser lebhafte letzte Satz, daß Haydn zu jener Zeit in bester Laune war, denn auch hier wie bei der Symphonie Nr. 5 deuten die in wunderlichen Schnörkeln auslaufenden Schlußtakte (auch bei Menuett und Trio) darauf hin. Nur hat Haydn diesmal nicht vergessen, Gott die Ehre zu geben, denn sein Laus Deo prangt am Schlusse in mächtig großen Zügen.
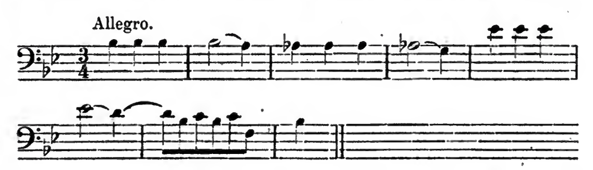
Die Symphonie Nr. 8 hat eine längere Einleitung (33 Takte) ein Cantabile, in dem die erste Violine den Gesang führt und die andern Streichinstrumente pizzicato begleiten; nach der Modulation auf die Dominante folgt ein Presto in einem Satz (78 Takte), das ebenfalls auf der Dominante Halt macht, wo dann das Cantabile sich wiederholt, aber diesmal etwas abgekürzt. Dem kräftigen Menuett und seinem reizenden Trio, in dem die Violinen den Violen und Violoncells gegenüber ein artiges Frag- und Antwortspiel führen, haben die Jahre nichts angethan; dasselbe gilt von dem nun folgenden lieblichen Andante für Streichinstrumente, dessen Thema



sich wie eine Perlenschnur in der ungezwungensten Weise in seine einzelnen Motive auflöst und wiederholt sich zu wirksamer Steigerung erhebt. Der muntere Schlußsatz, Presto 3/8 (158 Takte), hat einen interessanten Mittelsatz, D-moll, in dem die erste Violine ein neues Motiv durchführt, während die zweite Violine unausgesetzt in Sechzehnteln begleitet und nur Viola und Baß ihre Ruhe zu wahren wissen. Alles in Allem zeichnet sich diese Symphonie durch Reichthum an Ideen und deren gewandte Durchführung besonders aus.

In Nr. 9 begegnen wir einer dreisätzigen Symphonie, der

einzigen, in der den Streichinstrumenten nur 2 Oboen beigegeben sind. Sie ist zudem kurz genug (alle 3 Sätze zählen zusammen nur 248 Takte), dennoch aber in mancher Hinsicht interessant. Im ersten Satz wird ein markiges Thema, das der Baß anschlägt,
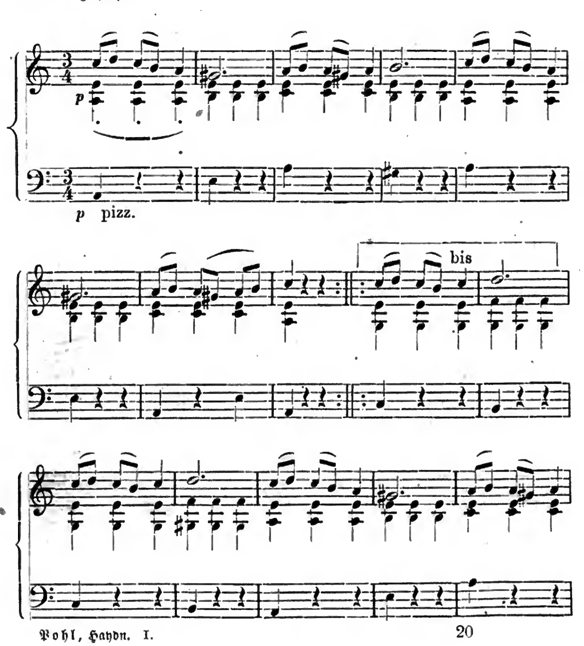


hartnäckig festgehalten, abwechselnd von den andern Instrumenten übernommen, bis dann alle in Fluß kommen und namentlich das Motiv des zweiten Taktes einschneidend immer wiederkehrt. Das Andante für Streichinstrumente allein ist eines der schönsten aus dieser Zeit; hier ist etwas mehr als bloß anmuthiges, maßvolles Formenspiel, vielmehr athmen wir den reinsten Seelenfrieden aus diesem Tonstück, das so ganz von Klarheit, Wohllaut und edler Einfachheit durchdrungen ist, daß wir seiner natürlichen und ungezwungenen Entwickelung nicht anders als mit vollster Befriedigung folgen können. Beilage VII, Nr. 3 bringt den vollständigen Abdruck dieses Satzes, in dem wir auch die früher erwähnte Führung der Melodie in Octaven unisono wiederfinden. Das Finale, Presto $^6/_8$, ist frisch und voll Leben, bietet aber nichts Eigenthümliches.
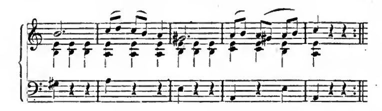
Abermals treffen wir in Nr. 10 auf eine Symphonie mit selbstständigem Adagio im ersten Satz und obendrein mit neuer Besetzung: zum erstenmale sind englische Hörner verwendet (in der Abschrift in Göttweig durch 2 Flöten ersetzt). Das englische Horn ist sozusagen der Alt der Oboe und besitzt den vollen Umfang derselben; interessant ist es zu sehen, wie wirksam Haydn dieses Instrument, das er schon 1760 in einem Divertimento beschäftigte, bald mit den Waldhörnern abwechselnd, bald in Verbindung mit diesen seinem Klangcharakter entsprechend verwendet hat. Dem ersten Satz folgt ein Presto, das man in Abschriften auch als Anfang der Symphonie findet, nämlich:



dem dann ein fremdes eingeschobenes Andante grazioso As-dur $^3/_8$ folgt und mit Auslassung des Menuetts das eigentliche Finale, Presto $^6/_8$; dies letztere ist voll Leben und jedenfalls der interessantere Theil dieser im Ganzen schwächeren Symphonie, die auch unter dem Beinamen „Der Philosoph" circulirt.

Um so hübscher ist die folgende umfangreichere Symphonie Nr. 11; schon der erste Satz (62 und 102 Takte) ist anregend; selbst das kleinste Motiv dient hier zu mannigfacher Weiterbildung und Steigerung des Ausdrucks. Auch der zweite Satz, poco Adagio, A-dur $^2/_4$, wiederum für Streichinstrumente allein geschrieben, steht den früheren an edlem Ausdruck nur wenig nach. Der frische Menuett, A-dur, hat zum Trio eine melancholische, wie es scheint, slavische Originalmelodie, nur vom Streichquartett ausgeführt:
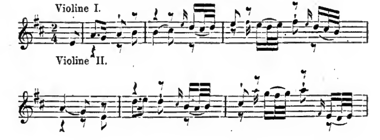




Der letzte Satz, Presto assai (36 und 62 Takte), von dem das Autograph verloren ging,
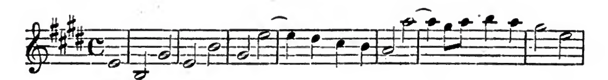


entspricht an Reichthum der Erfindung und reizender Ausführung dem ersten Satz.

Die Symphonie Nr. 12 steht in fast gleichem Werth mit der vorgehenden; erster und letzter Satz und Menuett sind voll Frische, das Adagio, G-dur 3/4, ist ein dankbares, mit Melismen nicht überladenes Flötensolo mit Begleitung des Streichquartetts, auch als Einzelpièce mit Clavierbegleitung sehr wohl zu verwenden.
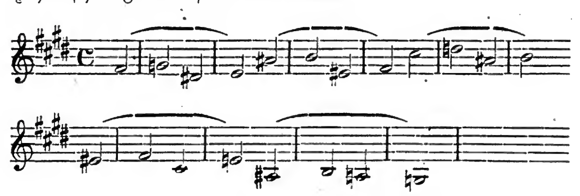
Nr. 13 kommt der Symphonie Nr. 5 am nächsten. Der erste Satz, 2 Theile (50 und 90 Takte) ist äußerst discret, fein und zierlich durchgeführt; das Andante bietet manch Eigenthümliches, so ist u. a. das Thema in die beiden Violinen vertheilt:
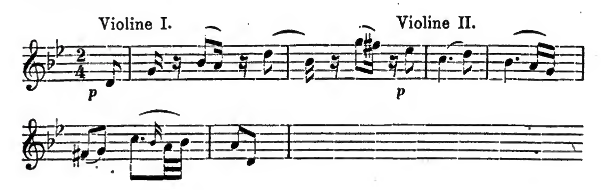


Das Finale, Presto, ist analog dem ersten Satz mit Vermeidung jedes überflüssigen Passagenwerks breit und entsprechend dem Hauptmotiv



durchgeführt. Der Ausdruck wird hier fast ein herber; der größere Notenwerth herrscht vor und es folgen Gänge, wie sie in den Haydn'schen Finales selten vorkommen:
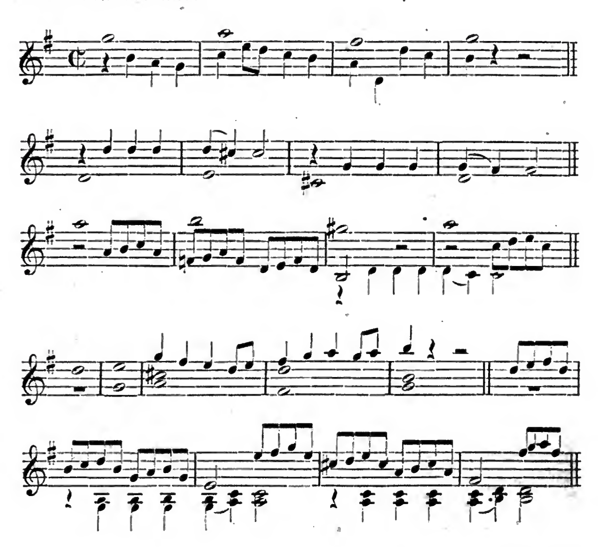


Obwohl nicht wesentlich verschieden von ihren Vorgängern, bietet doch die Symphonie Nr. 14 manche bemerkenswerthe Züge. Ihr erster Satz in 2 Theilen (45 und 76 Takte) ist kurz aber ungemein frisch; das scharf accentuirte Hauptmotiv erinnert an die kleinere G-moll-Symphonie von Mozart, componirt 1773 (siehe Köchel's Katalog Nr. 183). Der dort vorherrschende mehr ernste, düstere Ton ist hier eher glänzend zu nennen. Der zweite Satz, Andante (richtiger wohl Moderato) für Streichinstrumente



nähert sich dem Charakter der Ballade und hält das Interesse bis zur letzten Note wach. Der kräftige Menuett findet einen passenden Gegensatz im Trio, in dem die Instrumente meist paarweise ein anmuthiges Wechselspiel treiben. Das Finale ist contrapunktisch behandelt, aber dieses sonst so ernste Gebiet muß hier der muntersten, ausgelassensten Laune weichen. Anfangs geht alles wohl regelrecht vor sich: das eigentliche

Hauptthema der ersten Violine wird als Gefährte von der zweiten Violine in der Tonart der Dominante beantwortet, dann von der Viola wieder als Führer in der Haupttonart aufgenommen und endlich vom Baß wiederum in der Dominanten-Tonart wiederholt. Nun aber beginnt das freiere Spiel. Dem Hauptmotiv gegenüber lösen sich immer neue Gegenmotive ab und diese wieder gruppiren sich über- und untereinander, bis endlich ein Motiv, das beweglichere, in Achteln die Oberhand behält und alle Stimmen in gleichem Gang mit sich fortreißt. Wir haben u. a. folgende Motive, Gruppirungen und Combinationen vor uns:
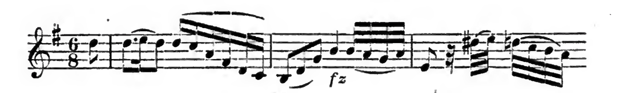


Nr. 15, eine unbedeutende viersätzige Symphonie, soll uns nur als Beleg für den mitunter verschiedenen Werth der gleichzeitig entstandenen Werke Haydn's dienen. Daß sie obendrein nach Jahren, längst überholt von ihren besseren Schwestern, doch noch ans Tageslicht trat, kann man nur bedauern. Wer nun Haydn's damals (1773) erreichte Stufe nach dieser Sym-

phonie schätzt, ohne zu wissen, daß sie 9 Jahre früher entstanden, muß allerdings in seinem Urtheile irregeführt werden. Nur Menuett und Trio, beide canonisch bearbeitet, treten hervor; im Menuett alterniren von Takt zu Takt oktavenweise Oboen und Violinen gegen Viola und Baß (die letzten 2 Takte sind durchstrichen und folgerichtiger durch veränderte 3 Takte ersetzt); im Trio treten nacheinander zu je 2 Takten die erste, die zweite Violine (auf derselben Stufe), Viola und Baß (eine Oktav tiefer) auf, also ein strenger Canon im Einklang und in der Oktav.
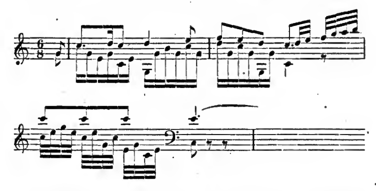
Die dreisätzige Symphonie Nr. 16 macht einen ungleich bessern Eindruck; der erste Satz ist der geringere, das Andante dagegen, G-dur 2/4, bei dem diesmal auch Oboen und eine concertirende Flöte verwendet sind, ist hübsch zu nennen. Das Finale, Tempo di Menuetto piu tosto Allegretto 3/4, hat einen etwas behäbigen Charakter; Oboen und Hörner nehmen hier hervorragenden Antheil und verleihen dem Satz eine wohlige gesättigte Tonfülle. Im Mittelsatz, F-dur, schweigen Oboen und Hörner, dagegen gehen Flöte und beide Violinen unisono zusammen, einen neuen Gedanken in Achtelbewegung leicht umspielend. Warum diese Symphonie in einigen Abschriften mit „Alleluja“ bezeichnet ist, bleibt unerklärlich.

Eine mannigfach interessante Symphonie ist uns in Nr. 17 aufbewahrt. Haydn ist hier mit Fleiß und Liebe zu Werke gegangen; dies bezeugt schon die besonders nette und feine Schrift, die Sorgfalt und Umständlichkeit, mit der auch die Details behandelt sind, so ist z. B. jede Seite mit allen Schlüsseln und Vorzeichen versehen. Die Besetzung ist reich: 4 Hörner, 2 Oboen, Flöte und die üblichen Streichinstrumente. Der erste Satz (das „Larghetto“ in Haydn's Katalog mag wohl auf einem Irrthum beruhen) ist ausgeführter (62 und 98 Takte) und stellt sich den besten aus jener Zeit zur Seite; überall ist Leben und naturgemäße Entwickelung der einzelnen Motive. Das Adagio (2 Theile (35 und 43 Takte), ist ebenfalls reicher als gewöhnlich ausgeführt:





über beiden Violinen führt eine princ. Violine die mit Passagen verzierte Melodie, die sich bis ins fünfgestrichene h verliert. Auch das Violoncell ist vom Baß getrennt und übernimmt theilweise die reiche Figurirung. Oboen und Flöte schweigen, dagegen sind 4 Hörner beschäftigt, diesmal aber in zweierlei Tonarten, in D und G; die ersteren haben folgende Stelle auszuführen:



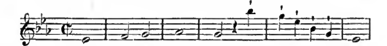
Im Ganzen ist in diesem Satz der Charakter der Sicilienne festgehalten, der sich nicht nur in der Oberstimme, sondern auch in der Art der Begleitung ausspricht. Im Menuett, der wieder so recht den gesunden kräftigen Ton zu treffen weiß, sind alle Instrumente gleichmäßig beschäftigt, dagegen sie im Trio in reizendem Wechselspiel bald in höherer, bald in tieferer Lage die meist viertaktigen Motive einander abnehmen. Das Finale bietet diesmal etwas ganz Besonderes: es beginnt mit einem Thema, D-dur $^2/_4$, zu 8 und 8 Takten, nur von den Streichinstrumenten ausgeführt; es folgen nun 7 Variationen, in denen jedem Instrumente, der Oboe, Flöte, dem Horn, Violoncell der Principal-Violine, Flöte und ersten Violine und dem Contrabaß einmal die variirte Parthie zugetheilt ist. Die Streichinstrumente leiten nun im Charakter des Thema nach der Dominante und es folgt zum Abschluß ein kurzes, lebhaftes Presto (35 Takte), in dem sich alle Instrumente vereinigen und ganz unerwartet mit den letzten Takten des ersten Satzes abschließen.

Deldevez spricht in seinem früher erwähnten Werk (Curiosités musicales etc. p. 13 fg.) über die in dieser Symphonie den Hörnern zugemutheten Schwierigkeiten, die hauptsächlich Ursache gewesen seien, daß dies Werk in Vergessenheit gerieth; die Hörner seien alternirend benutzt, eine Gruppe der andern als Echo dienend — eine Verwendung, die es ermöglichte, die 4 Hörner auf zwei zu reduciren, wie dies in der englischen Ausgabe von Forster zu finden sei. Das Original weiß von alle dem nichts, die Hörner sind zum größeren Theil gleichzeitig verwendet und hat selbst in der Variation, die alle 4 Hörner beschäftigt, das Solo keine, die angegebene Stelle überbietende Schwierigkeit. Diese Symphonie, von Deldevez, wohl im Hinblick auf die Soloparthien, als Concertante bezeichnet, erschien in gestochenen Stimmen bei Sieber in Paris; eine Partitur in Abschrift (Nr. 27) besitzt das Archiv des Pariser Conservatoriums.
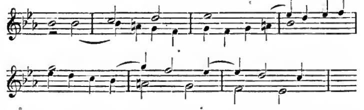
Die Symphonie Nr. 18, die in Breitkopf's thematischem Katalog nicht verzeichnet ist, findet sich nichtsdestoweniger im Musikarchiv des Stiftes Göttweig seit dem Jahre 1767. Der erste Satz, nur aus einem Theile (70 Takte) bestehend, ist wieder ein abgeschlossenes Adagio, in dem vorzugsweise das Hauptthema immer wiederkehrt oder sich in einzelne Motive auflöst und mit neuen verbindet — gleichsam zwei Gruppen, von denen die erste das Hauptthema festhält und die zweite mit Gegenmotiven antwortet; auch eine artige Engführung mit dem ersten Motiv des Hauptthemas wagt sich durch vier Stimmen pianissimo hervor und führt zu einer wirksamen Steigerung dieses in formeller Beziehung eigenthümlichen Satzes. Das Presto, A-dur C (42 und 60 Takte), ist besonders reich an Motiven, die zum Theil imitirend in mannigfaltiger Combination weiter geführt sind. Auch Menuett und Trio sind hübsch, besonders das Trio für Streichinstrumente, die mit Hartnäckigkeit ein zweitaktiges Motiv festhalten. Das kurze, lebensfrohe Finale, Allegro molto C, 2 Theile (40 und 50 Takte), ist gerade interessant genug, um gegen die Vordersätze wenigstens nicht zurückzustehen.

Mit Nr. 19, der letzten unserer thematisch aufgestellten Symphonien, kehren wir gewissermaßen zum Anfang zurück, denn sie zählt nach Haydn's eigener Angabe zu seinen frühesten. Ihrem Werthe entsprechend dürfte man sie jedoch immerhin um einige Jahre später setzen; zum mindesten scheint sie etwa gleich-

zeitig mit der Symphonie Nr. 14 entstanden zu sein. In noch erhöhterem Maße muß man an ihr die Erfindungskraft, formelle Gestaltung, die Kunst thematischer Arbeit und zahlreiche feine Züge bewundern, die schon eine Vertrautheit und Sicherheit in Anlage und Durchführung bekunden. Dies gilt gleich im ersten Satze, einem abermals abgeschlossenen Adagio von 2 Theilen (32 und 48 Takte), in dem die Oboen schweigen und die Hörner nur äußerst sparsam verwendet sind. Nicht minder überrascht der zweite Satz, Allegro (58 und 104 Takte), in dem auch die kleinste, an sich unscheinbare Notengruppe zu selbstständigem Ausdruck kommt. Wie immer bei Haydn findet man hier den richtigen Charakter des Alla breve gewahrt; es geht alles gleichsam in Lapidarschrift weiter und die Klangwirkung muß wohl eine durchaus gesättigte sein. Der Hauptgedanke



tritt so unverhohlen als kräftiges Fugenthema auf, daß man ungeduldig weiterblättert nach einem Haltpunkt, wo dasselbe geharnischt sich einstellt. Haydn läßt uns aber lange warten; drei Viertheile des Satzes sind längst vorüber, da endlich nach dem Halbschluß auf F, gleichsam dem musikalischen Doppelpunkte, eröffnen die Violinen in der Tonart der Dominante den Kampf:



im 9. Takt setzen Viola und Baß ein und alles, denkt man, ist nun im besten Zuge. Doch der Meister hat uns nur gefoppt; die Bässe kommen über den dritten Takt des Themas nicht hinaus; diese schweren Noten scheinen ihnen so zuzusagen, daß sie, dieselben wiederholend, auf jede Weiterführung vergessen und den ersten Theil in wenig Takten zum Abschluß zwingen. Nicht besser geht es im zweiten Theile, in dem das Hauptthema auch
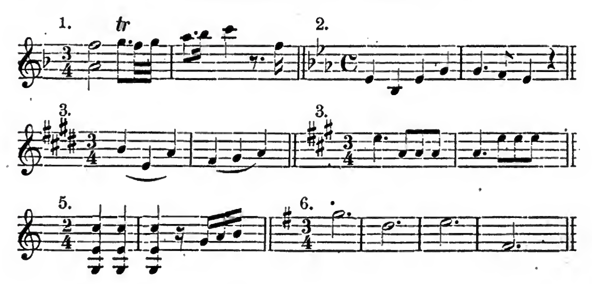
an eine Engführung streift und sich in der Molltonart versucht, aber nur, um uns ebenso rasch das Nachsehen zu lassen. Es folgt noch ein kerniger Menuett mit einem äußerst lieblichen Trio und als Finale ein heiteres, lebensfrohes Presto (44 und 75 Takte).

Wie es stets einen hohen Genuß gewährt, ein Genie in seinem Entwickelungsgange zu belauschen, so bieten auch diese Symphonien aus Haydn's erster Periode Stoff in Fülle zu ernsten Betrachtungen. Obwohl ihre Wiederbelebung der großen Menge gegenüber wenig verlohnen würde, ist es doch zu bedauern, daß darunter so manche Nummern, die ein besseres Loos verdient hätten, der Zeit zum Opfer fielen, denn, abgesehen von ihrer Anspruchslosigkeit in der Besetzung, wären sie noch immer im Stande, wenigstens kleinere Kreise zu interessiren und zu erwärmen. Man müßte ihnen eben nur mit dem richtigen Verständniß entgegen kommen und nicht vergessen, daß sie zunächst zur angenehmen Anregung geselliger Unterhaltung und zum Gebrauch eines kleinen Musikkörpers bestimmt waren, daher sie auch die Tonfülle eines großen, mehr auf Virtuosität hinzielenden Orchesters nur unnatürlich aufbauschen würde. Zu ihrer Zeit liebte man es, gleich mehrere derselben, bei ein- und derselben Gelegenheit, aufzuführen; sie mußten daher knapp in der Form und bescheiden in den Mitteln gehalten werden. Eine Viertelstunde Zeit, eine Doppelbesetzung der Violinen, Oboe und Horn paarweise, waren die Normalbedingungen, die nur selten überschritten werden durften. Dabei lag es diesen Tonstücken ferne, durch drastische Mittel die Erwartungen hinaufschrauben und mehr scheinen zu wollen, als sie wirklich waren. Interessant ist es zu hören, daß Haydn's Symphonien (wohl nur die langsamen Sätze) häufig in der Kirche als Gradualien gespielt wurden, ehe noch die durch Michael Haydn eingeführten Vocal-Gradualien eingeführt waren.[75]) Bei den Orchesterstimmen der Haydn'schen Symphonien im Musikarchiv des Stiftes Göttweig sind die Tage solcher Aufführungen im Stifte selbst (in der Crypta) oder in einer der nächstliegenden Ortskirchen stets angezeigt.

75 J. J. Fuchs schrieb zu diesem Zweck eigens eine Reihe dreistimmiger Kirchensonaten, Sonate da chiesa, für 2 Violinen und Baß, verstärkt durch Orgel, Violoncell, Violon und Fagott. v. Köchel, J. J. Fux, S. 58.

Wir sehen dabei auch, wie häufig und mannigfach Haydn's Symphonien überhaupt in den österreichischen, auf musikalische Pflege stets bedachten Klöstern cultivirt wurden. Als Ort oder Zeit der Aufführung lesen wir bald in teatro (im Theater), ad prandium (zum Frühstück), in horto (im Garten), post coenam (nach der Mittagsmahlzeit), in Refectorio (im Speisesaal), in Regenschoriatu (in der Wohnung des Chorregenten).

Eine einzige und wohl die früheste Recension über Haydn'sche Symphonien, über die in Paris erschienenen Six simphonies à huit Parties oeuvre VII, ist uns von J. A. Hiller erhalten.[76] Der Verfasser geht derselben scharf zu Leibe, zeigt aber seine Achtung vor Haydn schon in dem Unwillen über die nachlässige und incorrecte Art der Herausgabe. Haydn hatte also unter dem liederlichen Druck seiner Arbeiten, worüber er namentlich in den 80er Jahren so oft klagt, schon damals zu leiden. Die Anfänge dieser 6 Symphonien sind die folgenden:



Sie sind in derselben Reihenfolge in Breitkopf's Katalog, Suppl. IV, 1769, einige aber auch schon früher angezeigt. Sie stehen in unserm Verzeichnisse (S. 290) unter 1766, Raccôlta I, Nr. 1; 1769 Nr. 2 und 3; 1768 Nr. 2; 1767, Raccôlta IV, Nr. 1; 1769 Nr. 6. Im zweiten Verzeichniß (S. 295) stehen Nr. 3, 4 und 6 auch unter Nr. 13, 11 und 14. Hiller bezweifelt es, daß die Symphonien von ein- und derselben Hand, von Haydn herrühren; „man sagt uns zwar von mehr als einem Componisten dieses Nahmens" (also Michael Haydn und etwa der

76 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, auf das Jahr 1770. 5. Stück, S. 37.

Organist Hayda), „aber der Vornahme sollte bei jeder Sinfonie besonders bemerkt seyn, um zu wissen, wem man das Gute und Schlechte dieser Sammlung zuzutheilen habe.“ Nr. 1, 5 und 6 findet Hiller am besten, dagegen vermißt er in den anderen die „eigene und originelle Manier des Herrn Hayden“; die zweite (die auch in Haydn's Katalog fehlt und auch unter dem Namen Herffert erschien) sei eine „mißlungene und eckelhafte Nachahmung der Filz'schen Manier“ [77]; die dritte „habe einen ganz hübschen Allegrosatz zum Anfang, im Andante aber habe der Componist die Melodie auf eine lächerliche Art unter die erste und andere Violine getheilt“ (Hiller gibt dies „ohngefähr“ an; Takt und Tonart aber, G-dur 3/8, weichen gänzlich vom Originale ab). Hiller fährt fort: „Beim letzten Satz dieser Sinfonie steht Presto Fuga; und wer das Ding für eine Fuge will gelten lassen, der kann es thun“. (auch hier ist der allerdings ungehörige Zusatz „Fuge“ in der Ausgabe eigenmächtig); „mit mehrerm Rechte aber verdient der letzte Satz der 6. Sinfonie den Titel einer Fuge.“ Nun heißt es weiter: „Die 4. Sinfonie hat ein hiesiger (Leipziger) Componist ohnlängst in eine erträgliche Form gebracht und die Auswüchse derselben abgeschnitten; der letzte Satz im 6/8-Takte ist im Drucke ganz ausgelassen; hätte man doch lieber das alberne Trio zusammt der Menuet hinweg gelassen!“ (Wie schon erwähnt, ist dieser letzte Satz beim Autograph abgängig, er ist aber in geschriebenen Stimmen vorhanden.) Hiller sagt dann noch: „Herr Hayden, vor dessen Genie wir alle billige Achtung haben, mag zusehen, ob er diese Arbeiten alle für die seinigen erkennet, oder ob ihm mit dem Drucke derselben ein Gefallen geschehen ist.“

Die nun folgende Gruppe umfaßt mehrstimmige Instrumentalcompositionen von willkürlich aneinander gereihten Sätzen unter den verschiedensten Benennungen. Haydn hat sie in seinem Katalog unter dem Collectivnamen „Divertimenti“ zusammengefaßt. Die durch Druck oder Abschrift verbreiteten Stücke

77 Filz war ein beliebter Componist und Violoncellist der Mannheimer Kapelle. Man sagt, daß er sich den Tod (er starb 1768) durch den übermäßigen Genuß von Spinnen zugezogen habe, von denen er behauptete, daß sie wie Erdbeeren schmeckten.
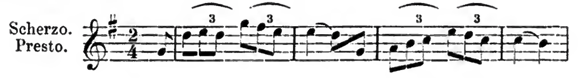
führen außerdem noch folgende Bezeichnungen: Cassationen, Parthien, Concertante, Scherzandi, Serenaden, Notturni. Es ist nicht wohl möglich, diese einzelnen Gattungen strenge zu sondern; sie entstanden zu einer Zeit, in der die gesteigerte Vorliebe für Instrumentalmusik eine größere Mannigfaltigkeit der Instrumentalformen veranlaßte, die aber selbst zu ihrer Zeit so wenig eine bestimmte Gattung bezeichneten, daß vielmehr eine und dieselbe Composition verschiedene Benennungen erhielt. Doch verstand man vorzugsweise unter Cassationen solche Stücke, die sich von der Symphonie durch größere Manigfaltigkeit der einzelnen Sätze unterschieden; Hauptbedingung war die nur einfache Besetzung der einzelnen Instrumente. Es waren solche Musikstücke daher mehr concertirender Art und wo dies in erhöhtem Grade der Fall war, zog man die Bezeichnung Concertante oder Concertino vor. Derartige Compositionen wurden hauptsächlich bei der Tafel, bei Hochzeiten, Festlichkeiten, Geburts- und Namensfesten in geschlossenem oder freiem Raume aufgeführt. Waren die Cassationsstücke aber ausschließlich darauf berechnet, im Freien, auf Plätzen und vor den Häusern der dazu Erkorenen auf Bestellung oder als freie Huldigung ausgeführt zu werden, nahmen sie wiederum den Namen Serenaten oder Notturni an und wurden dann mit einem Marsch eingeleitet und beschlossen. Kleinere Serenaten hatten nur Blasinstrumente, etwa Klarinetten, Hörner und Fagotte; doch gab es auch solche mit complicirterer Besetzung und mit Soloinstrumenten. Haydn bietet im Jahre 1787 Will. Forster in London, mit dem er schon 1781 in Geschäftsverkehr getreten war, solche Stücke (die wir in den 80er Jahren näher kennen lernen werden) folgendermaßen an: „Item habe ich noch 3 ganz neue niedliche Notturni mit einer Violin obligat, aber gar nicht schwer, mit einer Flaute, Violoncell, 2 Violinen Ripien., 2 Waldhörner, Viola und Contrabaß.“ Die Bezeichnung Parthien (Partheyen, italienisch Partita), die schon im 17. Jahrhundert vorkommt[78], gebrauchten die Kunstpfeifer für ihre Tanzsammlungen, welche nach Art der Suite, die mit ihren Wurzeln bis ins

78 „Einer fragte uns, ob wir keine Sonaten oder andere auff Instrumenta gesetzte Sachen bey uns hätten? Ich sagte ja: schlosse mein Felliß auff, und nahm etliche Stücke und Partheyen heraus.“ Musicus Vexatus etc. von Cotola dem Kunst-Pfeiffer Gesellen. Freyberg 1690, S. 181.

16. Jahrhundert zurückreicht[79], eine gewisse Reihenfolge verschiedener Tänze enthielten, aber durch Zufügung eines Allegro, Andante oder Presto erweitert waren. Alle diese Benennungen sind bis auf die Suite, die man in unsern Tagen als ein bequemes Surrogat für die Symphonie wieder auffrischte, längst verschwunden. Die Compositionen selbst, so weit sie vorliegen, lediglich aus dem Drang entstanden, überhaupt zu musiciren, machen keinen Anspruch auf höhere Bedeutung und ist ihnen in der That nur hie und da ein lebhafteres Interesse abzugewinnen. Wir haben ihnen daher auch nur in so weit Beachtung zu schenken, als wir an ihnen wahrnehmen können, wie naturgemäß sich Haydn auch hier allmählig entwickelte und sie selbst das verbindende Glied zwischen Symphonie und Quartett bilden. Es herrscht bei Haydn überdies in dieser Compositionsgattung durch Umstellung der Sätze und Austausch der Instrumente eine derartige Verwirrung, daß es in den meisten Fällen unmöglich ist, der ursprünglichen Gestaltung auf den Grund zu kommen. Auch Haydn's eigener Katalog ist hier nicht maßgebend und verläßlich; hat er doch selbst auf die besseren derartigen Compositionen ganz vergessen. Was darüber schon S. 258 vorläufig gesagt wurde, sei hier weiterhin ergänzt.

Von den in diese Rubrik und in die Zeit bis 1766 fallenden Compositionen entnehmen wir Breitkopf's thematischem Katalog folgende Nummern: 1765, Parte V[ta]: VI Cassationen, Nr. 5 (die übrigen sind Quartette); VI Scherzandi. 1767: VI Divertimenti, Raccôlta I, Nr. 1, 2, 5; I Divertimento a Echo. 1768: IX Cassationen, Nr. 3 und 5 (nur diese sind bei Haydn verzeichnet).

1765: Cassatio Nr. 5, Haydn's Katalog. Divertimento, Nr. 2, a cinque.



Dieses Divertimento erscheint in der ersten Anzeige mit 2 Violinen, Viola und Baß; dann 1767 mit 2 Violinen, Flöte,

79 Johann Sebastian Bach, von Philipp Spitta. 1873, Bd. I, S. 680 fg.

2 Violen und Baß; Haydn's Katalog sagt „a cinque", wir haben also gleich hier dasselbe Werk als Quartett, Quintett und Sextett. Eine mit Notturno bezeichnete Abschrift auf der Berliner Hofbibliothek trägt das Datum 1754; als eine der frühesten Compositionen ist diese Nummer auch in Breitkopf's Sammlung und dort, wie auch im Stift Kremsmünster, als Quintett angegeben. Diese Form wird wohl auch die richtigere sein (die Flöte etwa nur ad lib.) und bezeugt dies auch die gedruckte Vorlage. Sechs Sätze bilden dies harmlose aber als Vorläufer des ersten Haydn'schen Quartetts nicht uninteressante Musikstück, interessant schon deshalb, weil es die Meinung widerlegt, als habe Haydn der fünfstimmige Satz nicht glücken wollen. Dem kurzen anspruchslosen Presto folgt ein ausgesponneneres Allegro und ein kerniger Menuett; im Adagio hat die erste Violine einen leicht verzierten Gesang. Der zweite und hübschere Menuett fehlt in der gedruckten Ausgabe, das Trio ist hier fast von energischem Charakter; das Finale geht rasch und leicht vorüber und läßt bedauern, daß wir schon zu Ende sind. [80]

1765: VI Scherzandi.

1. Allegro. 2. Allegro.
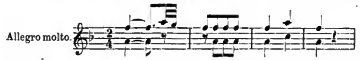
3. Allegro. 4. Allegro.

5. Allegro. 6. Allegro.

80 Ausgabe: Quintetto, Cassatio in G, per due Violini, due Viole obligate e Basso, composto per il Elettore Palatino da Giuseppe Haydn. Stampato dopo il manoscritto originale. Bonna presso N. Simrock. Breitkopf's thematischer Katalog nennt noch mehrere Quintette, deren Echtheit aber nicht verbürgt werden kann. Noch weniger ist dies der Fall mit der folgenden Ausgabe: Sei Quintetti per due Violine, due Alto, Basso e Corni ad lib., composti da Gius. Hayden. Opera XXII. Gravé per Mme. Oger. à Paris chez le Sr. De la Chevardière, Editeur.

Läßt man obiges Quintett als Vorgänger der Quartette gelten, wird man die hier verzeichneten und schon S. 186 erwähnten VI Scherzandi für 2 Hörner, 2 Oboen, 1 Flöte, 2 Violinen und Baß nicht minder als die ersten Ansätze und Keime zu den Symphonien zu betrachten haben. Nr. 6 derselben, das bei Artaria auch für 2 Violinen und Baß in Abschrift existirt, hatte Haydn im Entwurfkatalog unter die Symphonien aufgenommen, im Hauptkatalog aber fehlen alle 6 Nummern. In der Breitkopf-Sammlung stehen sie (die Flöte ist dort durch Viola ersetzt) unter den Compositionen, die in die Zeit bis 1757 fallen und sind eigens als „Nachtstücke", bezeichnet. Gleich dem jungen Vogel, der seinen ersten Flug aus der Eltern Nest versucht und, den zarten Schwingen noch nicht trauend, sich kaum vom schützenden Dach zu entfernen wagt: so gehen auch diese niedlichen Tonstücke nirgends über die engsten Grenzen hinaus. Aber sie zeigen doch schon abgerundete Form, mitunter interessante Rhythmik und einen so unbefangenen, heiteren Charakter, daß selbst die langsameren Sätze sich nicht gerne einer ernsteren Stimmung fügen zu wollen scheinen. Von einer Durchführung, Verbindung mehrerer Motive u. dergl. muß man allerdings absehen, doch ist es schon etwas, daß sich die Sätze natürlich und mannigfach entwickeln und daß die Instrumente nach ihrer Art vortheilhaft verwendet sind und namentlich auch die Blasinstrumente naturgemäß eingreifen. Jeder Satz ist zweitheilig und die Aufeinanderfolge (Allegro, Menuett, Andante oder Adagio, Presto) wie auch die Besetzung ist consequent beibehalten. Die Flöte ist stets nur im Trio des Menuett beschäftigt und als Solo behandelt, nur von Baß und Violinen begleitet. Auffallend ist auch hier, wie gerne und mit wie viel Geschick Haydn zum Trio vorzugsweise die Molltonart verwendet.
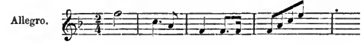
1767: Divertimento Nr. 1, Haydn's Katalog Nr. 20, a nove.



In der Breitkopf-Sammlung ist dies Tonstück als Concertante für 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, 2 Oboen, Cello und

Contrabaß und zu den vor 1757 fallenden Compositionen eingetragen. In Göttweig befindet es sich als Cassatio seit 1763, in St. Florian als Notturno. Wir haben also 4 verschiedene Benennungen und auch die Besetzung weicht etwas ab (eine zweite Viola statt des Cello). Concertante ist wohl die richtigere Benennung, da die Instrumente, wenn auch mäßig, immerhin aber concertirend behandelt sind. Das Tonstück hat 5 Sätze, von denen der erste Satz in leichter Haltung und mäßiger Breite etwa dem Charakter einer Gartenmusik entspricht. Im ersten Menuett ist die Triolenfigur, mit der einigemal die Instrumente einen förmlichen Anlauf nehmen, von guter Wirkung; das Adagio, ohne Blasinstrumente, ist stimmungsvoll, doch ohne erhebliche innere Bedeutung und giebt jedem Instrumente reiche Beschäftigung. Im Trio des zweiten Menuett sind die Hörner bevorzugt; das Finale eilt im leichten $^3/_8$-Takte heiter und rasch vorüber.
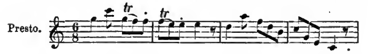
1767: Divertimento Nr. 2, Haydn's Katalog Nr. 16, a otto.



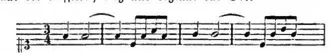
Es ist dies ein im Jahre 1760, also unter Graf Morzin, componirtes achtstimmiges, bereits S. 193 erwähntes Musikstück für je 2 Hörner, englisch Horn, Fagotte und Violinen. Haydn hat in seinem Entwurfkatalog eigens dazu angemerkt „Feld-Parthie". Vorausgesetzt daß er nicht etwa auf die Violinen vergessen hatte, verstand er also unter dieser Bezeichnung nicht immer solche Stücke, die ausschließlich nur für die Harmonie geschrieben waren. Das Corno inglese haben wir schon bei den Symphonien S. 304 angetroffen; es ist hier der Oboe gleichgehalten, jedes Instrument obligat und am Ganzen thätigen Antheil nehmend. Zuweilen treten englisch Horn und Violinen auch in Gruppen correspondirend einander gegenüber; die Waldhörner pausiren nur selten und wagen sich mitunter auch mit einem Solo vor; der Baß, dessen Stelle hier die Fagotte einnehmen, bildet stets eine stramme Stütze. Und wie die Instrumente wohl verwendet sind, so zeigt auch die Anlage der Sätze, so kurz diese auch sind (das ganze Divertimento zählt nur 183 Takte) eine geübte Hand. Durch das ganze Musikstück geht

diesmal weniger ein tändelnder, scherzhafter als vielmehr ein kräftiger Zug. Es sind 5 Sätze; der Mittelsatz ein kurzes, in allen Stimmen verziertes Adagio und vor und nach diesem ein kerniger Menuett, ausnahmsweise der erste mit Moderato, der zweite mit poco vivace bezeichnet. Alle Sätze haben die gleiche Tonart, jeder ist zweitheilig und in jedem sind alle Instrumente beschäftigt. Die autographe Partitur, mit der Jahreszahl 1760 versehen, ist aus Haydn's Nachlaß ins Eisenstädter Musikarchiv übergegangen.

1767: Divertimento Nr. 5, Haydn's Katalog Nr. 11, a sei.
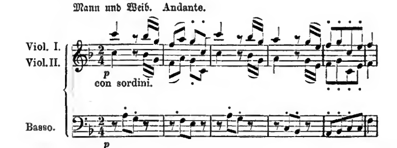


Dies Divertimento hat sich bis auf unsere Tage erhalten. Ursprünglich sechsstimmig (2 Violinen, Flöte, Oboe, Cello und Baß) und aus 5 Sätzen bestehend, erschien dasselbe 1770 als Quartett für Flöte, Violine, Viola und Baß (Amsterdam op. 5, Nr. 6); in den 80er Jahren finden wir es als Sonate für Clavier und Violine (André in Offenbach, 3 Sonaten, op. 41, Nr. 3) und später ebenso in den Oeuv. compl. von Breitkopf und Härtel (Cahier XII, Nr. 6), dann aber feststehend als Nr. 6 der 8 Sonaten für Clavier und Violine in allen neueren und neuesten Gesammtausgaben der Clavierwerke Haydn's.[81] (Bei Holle weicht die zweite und letzte Variation von den andern Ausgaben ab.) Der Originalform gegenüber sind im Duo-Arrangement im ersten Satze (Haydn setzt Presto), im Menuett und letzten Satz mancherlei Veränderungen; im Trio, ein Violoncellsolo, von den andern Instrumenten pizzicato begleitet, fällt der Aufstreich weg und beginnt das Solo



und ebenso analog im zweiten Theile. Der letzte Satz, dessen ursprüngliches Tempo (Andante) passender in Moderato ver-

81 Breitkopf und Härtel, Simrock, Peters, Litolff, André, Holle u. s. w.

ändert ist, sind 8 Variationen, von denen in der Sonate Nr. 2, 3 und 7 wegfallen. Im Original ist das Thema nur zweistimmig, ebenso die ersten 5 Variationen; die freie harmonische Figuration der Melodie ist der Reihe nach den verschiedenen Instrumenten zugewiesen; in den übrigen Variationen sind alle Instrumente beschäftigt; der Baß bleibt unverändert derselbe.[82] Der wichtigste Umstand in der Sonatenform ist jedoch die gänzliche Auslassung des zweiten Satzes; nur die Streichinstrumente, zwei Violinen und Baß, sind hier beschäftigt, erstere con sordini. Und abermals treffen wir auf die schon erwähnte, durch die Octav verstärkte Melodie, die hier (mit einziger Ausnahme des zum Schlusse führenden Accordes) sogar consequent festgehalten ist — eine wunderliche Grille, mit der Haydn der Ueberschrift nach wohl die Harmonie in der Ehe zu schildern beabsichtigte. Eitler Traum! Statt des gehofften Glücks sollte er in der Praxis das grade Gegentheil kennen lernen. Der Anfang dieses Satzes lautet:
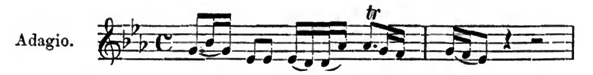


Der erste Theil schließt in der Tonart der Dominante; der zweite modulirt nach B-dur, G-moll und leitet dann wieder in die Haupttonart zurück, im Ausdruck immer wärmer und zärtlicher werdend. Den wohlthuenden Eindruck dieses Satzes werden wir fast ungern durch den darauffolgenden kräftigen Menuett

82 In Hiller's „Wöchentl. Nachrichten und Andeutungen die Musik betreffend", Leipzig 1767, 32. Stück, S. 248 findet man ein zweistimmiges Andante „del Sgr Hayden", dessen erste Takte mit dem Thema dieser Variationen identisch sind und das sich in einheitlicher Stimmung aus dem Thema weiter entwickelt.

entrissen. Unter dem Titel „Mann und Weib" findet man das Divertimento u. a. in Westphal's Katalog (1785) angezeigt, doch ist es in Abschriften auch öfters „Der Geburtstag" benannt.

1767: 1. Divertimento, à Écho.



Dieses S. 258 erwähnte Musikstück ist ein artiger Scherz, der von je 3 Spielern (je 2 Violinen und 1 Violoncell) in zwei aneinander stoßenden Zimmern aufgeführt wird und müssen die Spieler dabei so postirt sein, daß sie sich gegenseitig sehen können.[83] Die 5 Sätze dieses Doppel-Trio (Adagio, Allegro, Menuett, Adagio, Presto) bewegen sich in den Grenzen eines musikalischen Spaßes, zur Kurzweil für Dilettanten geschrieben. Die häufige Anzeige und vielfache Herausgabe dieser Nummer, die in Haydn's Katalog nicht aufgenommen ist, deutet auf deren besondere Beliebtheit. Nebst der französischen Herausgabe[84], der italienischen[85] und jener bei Trautwein in Berlin[86] erschien auch ein Arrangement für 2 Flöten[87] und eins für Clavier mit 2 Violinen und Violoncell bei Simrock[88], bei dessen Aufführung sich die Begleitung ebenfalls in einem zweiten Zimmer, aber in Ansicht des Clavieres befinden muß. Als Doppel-Trio wurde dieses Divertimento einmal in Berlin im Jahre

83 In ähnlicher Weise schrieb Mozart ein Notturno (v. Köchel, S. 286) mit dreifachem Echo für vier Gruppen Instrumente, jede aus dem Saitenquartett und zwei Hörnern bestehend.

84 Écho pour 4 Violons et 2 Violoncelles composé pour être exécuté en deux appartements différents. à Paris, chez Imbault.

85 Eco per quatro Violini e due Vclli da eseguirsi in due Camere. In Napoli appresso Luigi Marescalchi.

86 Écho pour quatre Violons etc. Partition, Parties séparées. (Verlagsnummer 689.)

87 Écho pour deux flûtes pour être exécuté etc. à Paris, chez Imbault.

88 Écho. Quatuor pour le Pianoforte avec acc. de 2 Violons et Vclle. etc. (Verlagsnummer 5902. In der Clavierstimme fehlt im Allegro, im 2. Theile, nach den ersten 8 Takten 1 Takt Pause.)
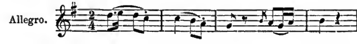
1840 von den Eleven der k. Akademie der Künste zur Aufführung gebracht.[89]

1768: Cassatio Nr. 3, Haydn's Katalog: Divertimento Nr. 9, a sei.



Dies Divertimento erschien in Paris bei La Chevardière als Nr. 2 der Six Simphonies ou quatuor dialogués, oeuvre IV; eine in Göttweig befindliche Abschrift aus dem Jahre 1764 hat dieselbe Besetzung wie in Breitkopf's Katalog: 2 Violinen, 2 Violen, 2 Oboen, 2 Hörner und Baß (in den geschriebenen Stimmen bei Artaria sind die Oboen durch Flöten ersetzt). Auf alle Fälle stimmt dies also nicht mit dem in Haydn's Hauptkatalog angegebenen „a sei" und wird wohl die richtigere Lesart die im Entwurfkatalog sein, nämlich „a nove". Es sind 5 Sätze; der mittlere Satz ist ein Adagio cantabile für Streichinstrumente; vor und nach diesem Satz Menuett, zum Schlusse Presto. Besondere Eigenthümlichkeiten bietet keiner dieser mäßig großen Sätze; die Themen sind jedoch anregend, die Instrumentirung zeigt eine gewisse Leichtigkeit und Zierlichkeit. Ihrem allgemeinen Werthe nach schließt sich dies immerhin gefällige Tonstück den Symphonien mittleren Schlages jener Zeit an.

1768: Cassatio Nr. 5, Haydn's Katalog: Divertimento Nr. 1, a cinque.
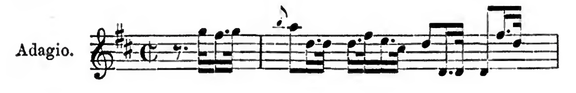


Die Besetzung ist in Breitkopf's Katalog: Flöte, Oboe, 2 Violinen, Violoncell und Violono; im Jahre 1770 erschien das Divertimento als Quartett für Flöte, Violine, Viola und Baß (Amsterdam op. V, Nr. 4). Wir haben also hier wieder dasselbe Werk für 6, 5 und 4 Instrumente. Dem ersten Satze, der sich durch gewandte Vertheilung der Motive bemerkbar macht, folgt ein Andante moderato, in dem das Cello pausirt und die

89 Allg. mus. Zeitung, Bd. 42, 1840, Nr. 17, S. 355.

erste Violine die Melodie führt. Der Satz ist ungewöhnlich lang; sein 2. Theil (92 Takte) macht Takt 59 Halt und es folgt nun eine concertirende längere Cadenz für Flöte, Oboe und erste Violine, worauf dann in wenig Takten alle Instrumente den Schluß herbeiführen (im vierstimmigen Arrangement bleibt diese Cadenz weg). Das Trio des Menuett ist ein Violoncell-Solo, das sich fast nur in Sprüngen bewegt, wozu die andern Instrumente pizzicato begleiten. Der Schlußsatz ist „La Fantasia" betitelt — eine Bezeichnung, die wohl auch nicht von Haydn herrühren mag; es dreht sich lediglich um Variationen gewöhnlichster Art über ein ebenso gewöhnliches Thema. In jeder der 6 zweistimmigen Variationen gönnt der Baß abwechselnd einem der Instrumente das Wort, was sie uns aber sagen, ist recht unbedeutend. Es scheint diese „Fantasia" eine sehr frühe Arbeit zu sein, die hier als Lückenbüßer in der Eile aushelfen mußte.

Es würde uns zu weit führen, hier auf die übrigen in Breitkopf's Katalog angezeigten Divertimenti jener Zeit einzugehen; überdies fehlen sie in Haydn's Katalog. Diejenigen aber, die daselbst zu finden sind und in diese frühe Zeit fallen, sind sammt den S. 258 erwähnten „Feldpartien" verloren gegangen. Auch das genannte sechsstimmige Divertimento, in Haydn's Katalog Nr. 10 und auch schon im Entwurfkatalog als „der verliebte Schulmeister" bezeichnet, traf dies Loos. Für den Fall, daß sich Gelegenheit finden sollte, dem empfindsamen Manne auf die Spur kommen zu können, sei hier das Anfangsthema angegeben:



Die genannten Feldpartien bringen uns auf jene Musik, von der schon in der Chronik die Rede war. Es sei hier auf alles verwiesen, was dort und auch später über Tafelmusik, Serenaden und über Harmoniemusik gesagt wurde. Haydn gegenüber kommt zwar das Wichtigere erst in späterer Periode zur Geltung, doch wurde er unzweifelhaft schon in den ersten Jahren seiner Niederlassung in Eisenstadt häufig dazu veranlaßt, Compositionen in dieser Richtung für Tafel- und Feldmusik zu liefern.
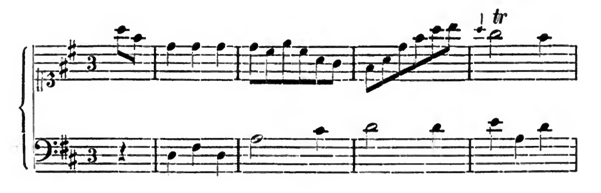
Mußte doch auch so manche seiner Symphonien für erstere eben nur als ein die Gemüther zur Fröhlichkeit anregendes Mittel dienen. Die unter seinen Divertimenti angezeigten Feldpartien, die wohl ausschließlich nur für die fürstliche Regimentsmusik geschrieben waren, gingen sämmtlich verloren (ein einziges Divertimento, von dem das Autograph, datirt 1761, früher in Eisenstadt war, ist nur unvollständig erhalten); spätere und wohl die bedeutenderen Musikstücke derart haben sich jedoch der Mehrzahl nach erhalten. Dahin gehören auch die, seinerzeit noch zu besprechenden VI Divertimenti für 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner, 3 Fagotts und Serpent, denen Johannes Brahms das Thema zu seinen Orchester-Variationen entnommen hat. Der sechsstimmigen Harmoniemusik, zu Serenaden und zur Tafelmusik bestimmt, wurden öfters zur Verstärkung 2 Oboen zugegeben; sie war also sechs- und achtstimmig. Mozart schrieb dem Vater am 3. November 1781[90], daß ihm zu seinem Namenstage eine sechsstimmige Nachtmusik von seiner eigenen Composition (siehe v. Köchel Nr. 375) mitten im Hofe des Hauses am Graben, wo er damals wohnte, gebracht wurde. Die Tafelmusik war häufig aber auch gemischter; schon der alte Georg Reutter schrieb Symphonien für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Clarini, 2 Tromb. und 2 Pauken als „Servizio di tavola". Compositionen für Blasinstrumente verfolgten jedoch nicht immer nur den profanen Tafelzweck, wie u. a. Ph. Emanuel Bach's 1775 geschriebene Sonaten beweisen.[91] Die Harmoniemusik war namentlich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts sehr beliebt; Kaiser Joseph, Erzherzog Maximilian und mehrere Fürsten hatten solche Kapellen, mit den vortrefflichsten Musikern besetzt; in London lernte Haydn die Harmoniekapelle des Prinzen von Wales kennen, die von einem Deutschen, dem tüchtigen Christian Kramer, geleitet wurde. — Auch Märsche lieferte Haydn, von denen er zwar nur zwei in seinem Kataloge anführt, deren aber auch noch andere aus späterer Zeit sich in seiner Handschrift erhalten haben (selbst aus dem Jahre 1802 existirt ein

---

90 L. Nohl: Mozart-Briefe, S. 328.

91 Sechs kleine Sonaten für 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Klarinetten und 1 Fagott. C. H. Bitter, C. Ph. Em. Bach, 1868, S. 237.

„Hungarischer Nationalmarsch“ für Tromba, je 2 Hörner, Oboen, Klarinetten und Fagott). — Wir können schließlich in diesen Abschnitt noch die **Tanzmusik** mit einbeziehen, von der ebenfalls schon in der Chronik (S. 102) die Rede war. Haydn hat merkwürdigerweise in seinem Kataloge keine einzige Sammlung seiner derartigen Compositionen in seinem Verzeichnisse aufgenommen, obwohl er deren viele in mannigfacher Besetzung geschrieben hat. Fast zwischen jeder Sammlung lag aber ein längerer Zeitraum (einmal sogar 12 Jahre). Es sind ausschließlich Menuetts und deutsche Tänze, die in Abschriften und gedruckt in Orchesterstimmen und im Arrangement für Clavier erschienen. Der Charakter der Menuetts ist hier ein munterer, lebhafterer als in den Symphonien, in denen er häufig eine kräftigere Haltung annimmt. Haydn hat auf diese Menuetts, obwohl er sie in seinem Kataloge ignorirte, doch etwas gehalten. Am 11. Januar 1790 schreibt er an Artaria: „.... hingegen müssen Sie auch, um meine Schuld bei Ihnen zu tilgen, die 12 neue sehr prächtige Menuets und 12 Trio für 12 Ducaten übernehmen.“ Die ersten, S. 103 erwähnten Menuetts erschienen in Abschrift bei Breitkopf, gleichzeitig mit Dresdner Redouten-Menuetten und Polonaisen, Steyerisch, Masur, Cosac, Strasburg, von Simonetti unter dem Titel: XVI Minuetti di Hayden a 2 Corn., 2 Ob., 2 Viol., Traver-Flautini, Fagotti e Basso. Zwölf Nummern davon, für Clavier arrangirt, haben sich in Haydn's Handschrift erhalten, alle Blätter bereits im trostlosen Zustande der Auflösung begriffen. Der erste Menuett beginnt:



Das Quartett[92] wurde von jeher als die keuscheste, edelste Musikgattung betrachtet, die vorzugsweise den Sinn für die Tonkunst hebt, bildet, verfeinert und mit den kleinsten Mitteln das Höchste leistet. Durch ihre klare, mit kleinen Kunstgriffen zu umgehende Durchsichtigkeit ist die Quartettmusik der sicherste Prüfstein gediegener Componisten, denn in ihr, die des sinnlichen Reizes der Klangwirkung und des Contrastes entbehrt, zeigt sich die musikalische Erfindungsgabe und die Kunst, einen musikalischen Gedanken zu verwerthen. Die ersten Meister haben von jeher mit Vorliebe ihr Bestes in dieser Kunstgattung niedergelegt. Das Quartett sowie die Kammermusik überhaupt fand in gebildeten Familienkreisen das schönste Asyl und vereinigte in seiner Blüthezeit wenigstens einmal wöchentlich die Musikfreunde zur Erholung und Erhebung nach des Tages Mühen. Sehr treffend hat man wiederholt dasselbe mit einer Unterhaltung in traulichem Kreise verglichen, wo zwar die erste Violine das Wort führt, aber auch die andern Stimmen je nach ihrer Individualität ihre Meinung abgeben. Auch Goethe nannte es ein harmonisch anregendes Gespräch zwischen vier gescheidten Leuten und zog es jeder andern Musik vor.[93] Heutzutage ist dies anders geworden: mit der zunehmenden Erleichterung, die schwierigsten Werke in vollendetster Aufführung in öffentlichen Concerten hören zu können, nahm allmählig die eigene Ausübung ab und so sind wir nebst dem Verlust einer nicht zu unterschätzenden Geselligkeit auch noch dem beliebigen Programm eines Dritten anheimgegeben. Die schon früher erwähnte Bezeichnung Haydn's als Schöpfer der modernen Instrumentalmusik gilt ganz besonders auch im Hinblick auf das Streichquartett, in dem er für seine individuelle Productivität so recht die entsprechende Form fand. „Das Quartett" (sagt O. Jahn zutreffend) „war für Haydn der natürliche Ausdruck seiner musikalischen Stimmung."[94] Um sein Verdienst in dieser Richtung vollkommen

92 Ueber Entstehung und Entwickelung des Quartetts siehe Eug. Sauzay: Haydn, Mozart, Beethoven. Étude sur le quatuor. Paris 1860, S. 9 fg.

93 Ueber Haydn's Symphonien und Quartette lesen wir in Goethe's „Kunst und Alterthum", Bd. V, 3. Heft: „Diese seine Werke sind eine ideale Sprache der Wahrheit, in ihren Theilen nothwendig zusammenhängend und lebendig. Sie sind vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen."

94 O. Jahn, W. A. Mozart. 2. Aufl., Bd. II, S. 172.

würdigen zu können, darf man nur seine Vorgänger und Zeitgenossen nennen, z. B. Agrell, Aspelmeyer, Krause, Harrer, Scheibe, Graf, Richter, Camerloher (den Gerber den Vorverkünder der Streichquartette nennt), Stamitz und so viele Andere, deren Namen und Werke längst vergessen sind. Man hat noch zu Lebzeiten Haydn's den Italiener Sammartini als den Mann bezeichnet, den Haydn in seinen Quartetten zum Vorbild genommen habe. Der Meister protestirte heftig dagegen und, darüber von Griesinger befragt, sagte er zu ihm, er habe dessen Musik ehedem gehört aber nie geschätzt „denn Sammartini sei ein Schmierer".[95] Wiederum betrachtete man Porpora's in Wien erschienene 12 Violinensonaten als den Grund, worauf Haydn seine Quartette gebaut habe.[96] Unbeachtet wird von ihm freilich keines der Werke, die ihm unterkamen, geblieben sein und wohl wußte er vor Allem mit sicherem Blicke die Lehren, die er aus den Werken des von ihm so hochverehrten Ph. Emanuel Bach schöpfte, auch im Quartett zu verwerthen. Haydn zuerst gab ihnen eine faßliche, mannigfaltige, charakteristische Form und Abrundung und den einzelnen Instrumenten ihre individuelle Selbstständigkeit, erhöhte und vervielfältigte die Ausdrucksweise, erweiterte die Darstellungsmittel und legte den Grund zu jener fruchtbringenden thematischen Durcharbeitung, durch die er auch aus den oft unscheinbarsten Motiven durch geistreiche Verwendung seinen Sätzen eine lebensfrische in sich abgegrenzte Einheit zu geben wußte. Hierin wie in melodischer und harmonischer Erfindung und im nicht genug zu würdigenden Maßhalten in der Ausführung steht Haydn für alle Zeiten als Muster da. In seinen Quartetten tritt uns vorzugsweise ein Gemisch von schalkhafter origineller Laune, liebenswürdiger Naivetät und hochkomischem Humor entgegen und wenn sich auch in einzelnen Adagios eine sanfte Melancholie ausspricht, verscheucht das darauffolgende Finale durch gesunde Freudigkeit ebenso rasch jedes Wölkchen, das es versucht, den heiteren Himmel zu stören. Sehr bezeichnend war die Aeußerung der Dame eines hochgestellten kunstsinnigen Berliner Hauses, in dem bei Quartettaufführungen immer Haydn den Schluß machte. Sie sagte beiläufig: „Nach

---

95 Griesinger, Biogr. Notizen, S. 15.
96 Neue Zeitschrift f. Mus., 1840, Nr. 27.

der Aufregung durch tiefsinnige Compositionen wirkt Haydn's Quartett immer wie ein Brausepulver, das uns wieder die frohe Laune giebt und das Gleichgewicht herstellt." Der Keim, den Haydn in dieser Richtung sowohl, wie auch in seinen Symphonien gelegt, hat bei ihm selbst und zunächst bei Mozart die schönsten Blüthen und Früchte getragen und wuchs bei Beethoven zum mächtigen Baume heran.[97] Reichardt vergleicht Haydn's Schöpfungen mit einem lieblichen phantastischen Gartenhaus, von Mozart zum Palast umgewandelt, dem dann Beethoven einen kühn anstrebenden Thurm aufsetzte[98] — ein Vergleich, gegen den manches einzuwenden wäre. Es ist bekannt, mit welch besonderem Fleiß Mozart 6 Quartette componirt hatte, um sie Haydn zu widmen — „es war Schuldigkeit von mir" (sagt er), „denn von ihm habe ich gelernt, wie man Quartette schreiben müsse." — „Welch ein Schwung, welch eine Anmuth in den Motiven", entgegnete Rossini in freundschaftlichem Verkehr gegen Hiller[99], „es sind reizende Werke diese Quartette; welch ein liebevoller Verkehr der Instrumente unter einander! Und welche Feinheit in den Modulationen!" Rossini lernte Haydn's Quartette in seiner Knabenzeit zu Bologna kennen. Er hatte selbst ein Streichquartett zusammengebracht, in welchem er, so gut es ging, die Bratsche spielte. „Der erste Geiger" (fährt Rossini fort) „hatte anfänglich nur wenige Werke Haydn's, ich war aber immer hinter ihm her, sich mehr und mehr kommen zu lassen und so lernte ich nach und nach eine ziemliche Anzahl kennen; ich studirte damals Haydn mit besonderer Vorliebe." So schätzten die Meister in den verschiedensten Musikepochen Haydn's Quartette und auch in unserer Zeit halten wirkliche Künstler noch immer fest zu ihm und legen ihn ihren Programmen zu Grunde. Hat doch auch Beethoven, dem Haydn in seinen letzteren Quartetten häufig näher steht als Mozart, sich ein Haydn'sches Quartett (Es-dur, op. 32, Nr. 1) eigenhändig in Partitur

97 „Es sind gleichsam Knospe, Blüthe und Frucht, die wir auseinander hervorgehen sehen." David Fr. Strauß giebt auch hier treffende Bemerkungen über die Quartettmusik der drei Meister. Der alte und der neue Glaube. 3. Aufl., S. 367.

98 Vertraute Briefe, I, S. 231.

99 F. Hiller, Aus dem Tonleben unserer Zeit. Bd. II, S. 28.

gesetzt. Wenn auch Neid oder Unverstand schon bei Lebzeiten Haydn's an seinen Verdiensten um die Entwickelung der Instrumentalmusik zuweilen mäkelte: im Punkte der Quartette wagte ihm Niemand zu nahe zu treten. Eine artige Anekdote erzählt uns hierüber Neukomm, dem sie von Haydn selbst mitgetheilt wurde. Wenzel Müller, der langjährige Kapellmeister im Leopoldstädter Theater in Wien, führte einst einen Freund bei Haydn ein. Der Fremde erschöpfte sich in enthusiastischen Lobeserhebungen, die Haydn mit der ihm eigenen Bescheidenheit sanft abwehrte. Der eitle Müller aber, aufgereizt darüber, daß er selber dabei ganz umgangen wurde, platzte endlich heraus: „Ja, das muß wahr sein, Herr von Haydn, in Quartetten thut es Ihnen Niemand gleich!" Worauf Haydn gutmüthig antwortete: „Traurig genug, mein lieber Müller, daß ich sonst nichts gelernt habe." [100]

Haydn selbst nannte seine ersten Quartette Cassationen, auch Divertimenti und Notturni. Als er anfing, sich in dieser Musikgattung zu versuchen, wird ihm zunächst wohl nur der Wunsch vorgeschwebt haben, sich seinem Wirthe dankbar zu bezeigen. Mag er auch dagegen protestiren, daß er in seinem Leben nie ein Schnellschreiber gewesen sei — diesmal floß ihm die Arbeit leicht von der Hand. Wie konnte es auch anders sein: Aufmunterung von theilnehmender Umgebung, keine Sorge ums tägliche Brod, ringsum die kräftige herrliche Natur — jeder halbwegs begabte Kunstjünger hätte da aufthauen müssen und um wie vielmehr erst Haydn, dessen Schaffensfreudigkeit jeder Takt verräth. Quartett folgte auf Quartett und mit jedem strömten dem glücklichen jungen Manne neue Ideen zu. Wie mag er selber erstaunt gewesen sein, als er das erste Halbdutzend vor sich fertig liegen sah; wie mag er sich stolz und freudig gefühlt haben, durch sein Talent anderen Menschen, und obendrein seinen Wohlthätern heitere Stunden bieten zu können. Dieser Drang, seinen Mitmenschen Freude zu bereiten, geleitete ihn durchs ganze Leben, und das Bewußtsein, dies zu vermögen, schuf in ihm jenen Seelenfrieden, der seinen Werken den Stempel keuschester Innerlichkeit verlieh. Mit der innigsten Rührung erinnerte sich Reichardt, wie Haydn's munteres und launiges

100 Neukomm's Notizen zu Dies (S. 224) aus O. Jahn's Haydniana.

erstes Quartett sein frühester Kunstgenuß und zugleich der schönste „Paradeur" seiner frühen Knabenvirtuosität im Hause des Grafen Kaiserling in Königsberg gewesen sei.[1] Haydn's erste Quartette, so weit sie gegen die Mitte der 60er Jahre bekannt wurden, gefielen ungemein durch ihre Naivetät und Munterkeit. Anderseits aber schrie man, wie wir früher schon gesehen, über Herabwürdigung der Kunst durch komische Tändeleien, nicht bedenkend, daß auch der Humor Ernst und gründliche Kenntnisse erfordert. Haydn's Neuerung aber, die Melodie in der Octav zu verstärken, fand man geradezu unerhört.

Man darf annehmen, daß Haydn seine ersten 18 Quartette in der Reihenfolge verzeichnete, wie sie entstanden sind; ihre mehr und mehr zunehmende Sicherheit, Erfindung und breitere Ausführung deutet darauf hin. Bei Zusammenstellung der späteren Quartette aber hat Haydn notorisch, wie sonst nirgends, auf chronologische Folge Rücksicht genommen und können wir auch daraus seine Vorliebe für diese Musikgattung erkennen. Ob er bei zunehmender Vervollkommnung die ersten 18 Nummern, die sich noch nicht an die strenge Quartettform halten, den späteren einverleibt wissen wollte, wird trotzdem, daß er sie doch selbst in diese Rubrik aufnahm, vielfach bezweifelt; Herr Artaria namentlich behauptet, von seinem Vater oft gehört zu haben, daß Haydn seine Quartette mit der 19. Nummer (op. 9, Nr. 1) begonnen wissen wollte und in diesem Sinne ist auch der gestochene thematische Katalog der Quartette bei Artaria verfaßt, bei dem denn auch das überall und sonderbarerweise selbst von Haydn unter die Quartette aufgenommene Werk „Die 7 Worte Christi am Kreuze", ausgelassen ist. Und das mit

---

1 Vertraute Briefe, Bd. I, 451. Siehe auch H. M. Schletterer: J. F. Reichardt, Bd. I, 1865, S. 61. Hier erfahren wir auch von dem einzigen Manne, der Haydn „den ebenso bescheidenen als genialen Künstler" selbst seine Quartette spielen hörte. Es war der in Ballenstädt verstorbene Major Weirach, ein edler eifriger Musikfreund, der im siebenjährigen Kriege in kaiserliche Gefangenschaft gerieth und „bei dem Edelmann, auf dessen Güter Haydn geboren war, einquartiert lag" (wohl nur eine Verwechselung mit Fürnberg in Weinzirl). Weirach erzählt weiter: „Der bis zur Aengstlichkeit bescheidene Mann war, ohnerachtet alle Anwesenden von seinen Compositionen entzückt waren, nicht zu überzeugen, daß seine Arbeiten werth seien, in der musikalischen Welt bekannt gemacht zu werden."

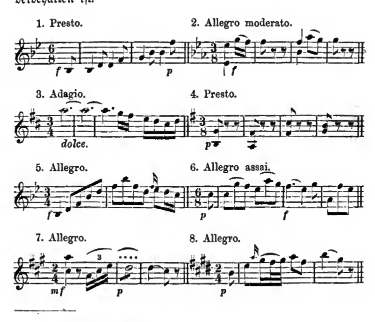
Recht, da diese Nummern, obendrein nur arrangirt, mit den wirklichen Quartetten nichts zu schaffen haben. Mit Unrecht aber hat man die ersten 18 Nummern, welche doch zum Verständnisse Haydn's so unumgänglich nothwendig sind, in einigen Collectivausgaben ausgelassen.

Die erste Anzeige von Haydn'schen Quartetten findet man im „Verzeichniß musikalischer Bücher" u. s. w. von Bernh. Christoph Breitkopf und Sohn, 3. Ausgabe 1763.[2] Der „Anhang einiger neuer geschriebenen Musicalien" sagt S. 88: Hayden, VIII Quadros à 2 V. V. e Bass. Dieselben erschienen 1765 im thematischen Kataloge genauer bezeichnet und sind nach Haydn's Verzeichniß die Nummern 1, 7, 2, 6, 3, 4 (ein Quartett wurde nie gedruckt, ein zweites fehlt bei Haydn überhaupt). Es folgen dann in demselben Jahr VI Cassationes, nach Haydn's Katalog Nr. 8, 10, 11, 9, 12 (eine Nummer fanden wir schon bei den Divertimenti). Die nächstfolgenden Quartette, die bei Breitkopf angezeigt sind, fallen schon über die ersten 18 hinaus; es fehlen also gänzlich die Nummern 5 und 13 bis 18. Besser sieht es in den gestochenen französischen Ausgaben aus; alle 18 Nummern erschienen in den Jahren 1764—1769 unter oeuvre 1, 2, 3 und sind Vénier, La Chevardière und Le Duc als Verleger genannt. Der Titel der ersten sechs Quartette lautet: Six Simphonies ou quatuors dialogués pour deux Violons, Alto Viola et Basse obligés, composés par Mr. Hayden. Maître de Musique à Vienne. Mis au jour par Mr. de La Chevardière à Paris. (Sinfonia bedeutete nach damaligem Begriff jedes Musikstück, in dem wenigstens 3 Instrumente concertirend beschäftigt waren.) Auch Vénier gab gleichzeitig Haydn's Quartette in der Sammlung Symphonies périodiques pour deux violons etc. (Nr. 14 di varii autori) heraus. (Im Jahre 1763 erschienen in derselben Sammlung Quartette von J. C. Bach, Jomelli, Stamitz und Boccherini, also mehr oder weniger gleichzeitig componirt mit den Haydn'schen.) Sieber zuerst gab alle getrennt erschienenen Quartette Haydn's, so weit sie vorlagen, in einer einzigen Sammlung heraus; später folgte Pleyel mit seiner splendid ausgestatteten Ausgabe in 4 großen Foliobänden, mit
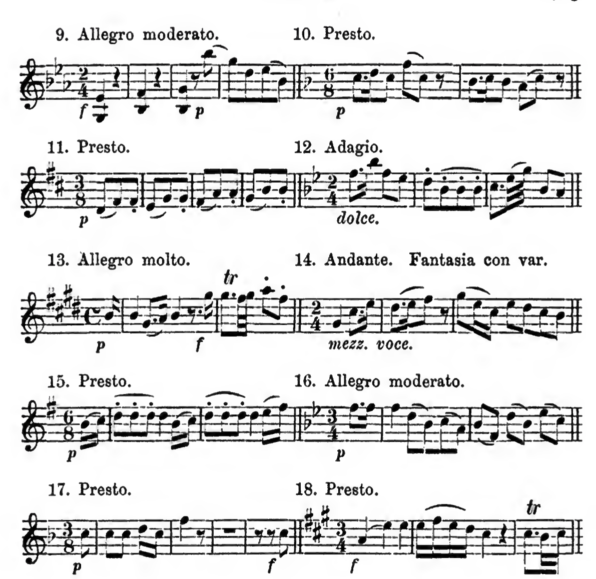
2 Die erste Ausgabe veröffentlichte Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf im Jahre 1760.

Haydn's Porträt und dem Consul Bonaparte gewidmet; darin sind auch alle ersten 18 Quartette aufgenommen, nur fehlen die drei letzten damals noch nicht geschriebenen Nummern; endlich noch erschienen die Quartette auch bei Imbault (56 Nummern), Janet und Cotelle.[3] Im Jahre 1765 finden wir die ersten 6 Quartette, oeuvre I, auch schon in Amsterdam und im Juli desselben Jahres sind sie als vorräthig angekündigt von R. Bremner in London. Es beweist uns dies, wie rasch und weit verbreitet Haydn's Name schon in den 60er Jahren war und daß das wahre Genie wie immer, auch von einem so stillen und entlegenen Orte aus, wie Eisenstadt, sich Bahn zu brechen weiß.

Es folgen nun die Anfangstakte der ersten 18 Quartette in der Ordnung, wie sie Haydn's thematischer Katalog bringt, die auch in der Partiturausgabe von Trautwein (Nr. 58—75), von Heckel (Nr. 1—18), und in den Stimmenausgaben von Peters (Cahier 18—22), Litolff (Nr. 1—18) und Holle (Nr. 65—82) beibehalten ist.



3 Eug. Sauzay, Étude sur le quatuor, p. 40.



Nr. 1 (vergl. S. 185), fünfsätzig wie die nächstfolgenden 4 Quartette, zeigt bereits einen gewandten Componisten; er hält sich zwar nur auf grader Straße, aber was er bringt, ist ungesucht, frisch und von wahrer Schaffensfreude belebt. Gleich der erste Satz, der die Exposition, den Grundcharakter des Ganzen andeuten soll, spricht dies durch die Wahl der Taktart und des Zeitmaßes aus und pflanzt damit gleichsam das Panier auf für die ganze Quartettgruppe, das Losungswort tragend: Frohsinn und Fröhlichkeit. Die Form ist die allereinfachste: nach dem Schlusse des ersten Themas folgt ohne weitere Modulation der zweite Gedanke in der Tonart der Oberdominante; einige Schlußtakte — und der erste Theil ist fertig. Im zweiten Theile beginnt die hier noch äußerst kurz gehaltene Durchführungs- oder Mittelsatzgruppe, mit Motiven aus dem ersten Theile gebildet, worauf der erste Satz sich wiederholt (der zweite Gedanke natürlich in der Haupttonart) und zwar ohne

jeden weiteren Zusatz. Jeder Theil wird wiederholt und so fordert es auch das humorvolle Finale. (In unserer Zeit haben namhafte Künstler diese Repetition unterlassen und gewiß mit Unrecht, namentlich was den ersten Theil betrifft, der doch die Elemente der späteren Durchführung enthält und daher mit Nachdruck zu Gehör gebracht werden muß.) Zwei Menuette umschließen den dritten Satz, ein stimmungsvolles Adagio mit hübscher Cantilene der ersten Violine, welche die andern Instrumente harmonisch ergänzen.[4]

Nr. 2 hat einen schon etwas ausgeführteren ersten Satz mit knappen Motiven; auch der dritte Satz, abermals ein Adagio mit melodieführender Primgeige, wagt einen weiteren Schritt vorwärts; nicht minder überrascht auch das ernst und edel gehaltene Trio des zweiten Menuett. Das Presto gleicht einigen keck hingeworfenen Federstrichen; von guter Wirkung sind die Syncopen in den Mittelstimmen. Die Trios anbelangend, zählen wir in diesen 18 Quartetten 11 Nummern in Moll, fast durchgehends wahrhaft kunstreich geschliffene Edelsteine, durch Eigenthümlichkeit, originelle Erfindung und meist ernsthaften Zug hervorstechend. Ohne Zweifel hat Haydn diese kleinen Sätze mit besonderer Vorliebe behandelt. Daß aber die Wahl der Molltonart bei Haydn, wie ja auch bei Mozart, überhaupt einen Einfluß auf die jeweilige Stimmung hatte, werden wir in Zukunft noch oft sich bestätigen sehen.

Nr. 3 beginnt mit einem längeren Adagio, aus einem einzigen aber längeren Theile bestehend. Den Gesang der ersten Violine imitirt zum Theil die zweite, dann geht wieder diese mit der Viola zusammen; das zierliche Trio des ersten Menuett huscht diesmal wie ein lichtes Wölkchen vorüber. Der dritte Satz ist zum erstenmale ein allerliebstes aus vier Theilen bestehendes Presto, in dem bald diese bald jene Stimmen paarweise zusammengehen und vorübergehend sich auch alle vier die Hände reichen. Der hübsche zweite Menuett hat ein noch hübscheres feingezeichnetes Trio, D-moll, in dem sich die Achtel von

---

4 Das erste Quartett Haydn's gab Veranlassung zu einer Novelle, die in der „Iduna" für 1855 erschien und durch mehrere Zeitungen wanderte. Die in einer derartigen Arbeit erlaubte Willkür mit Thatsachen darf wohl nicht erst betont werden.

den getragenen Noten (erste Violine und Viola gehen in Oktaven) wirkungsvoll abheben. Im Presto, diesmal nur ein einziger aber längerer Satz, erzeugt die abwechselnde Vertheilung der Motive ein Bild äußerster Lebhaftigkeit; die Theilchen flattern von Stimme zu Stimme, paaren sich zu Sätzen, lösen sich wieder los, wenden sich neuen Körperchen zu und so wird auch das kleinste Motiv ausgenutzt und kommt stellenweise zur Selbstständigkeit.

Nr. 4 hat die Satzeintheilung des ersten Quartetts: erster und letzter Satz Presto, letzterer der bedeutendere; dritter Satz Adagio, in dem außer der Prim auch die andern Instrumente melodiösen Antheil nehmen; das Trio, G-moll, zum ersten Menuett hat fast etwas Trotziges, den rollenden Achteln gegenüber antwortet die erste Violine in kräftigen Accorden oder schwebt über ihrer Begleitung in schmerzhaftem Gesange; auch das Trio zum zweiten Menuett, abermals G-moll, ist interessant, namentlich ist das erste Motiv im zweiten Theile hartnäckig durchgeführt.[5]

Nr. 5 fehlt in Breitkopf's thematischem und merkwürdigerweise auch in Haydn's Entwurf-Katalog. Zum erstenmale haben wir es mit einem dreisätzigen, besonders bemerkenswerthen Quartett zu thun. Unzweifelhaft war es ursprünglich im Geiste einer Symphonie nicht nur gedacht, sondern auch wirklich so ausgeführt und wäre somit der ersten Symphonie Haydn's noch vorangegangen. Die Benutzung mit 2 Hörnern und 2 Oboen findet sich in Göttweig und in Breitkopf's Sammlung (dort in die Zeit vor 1757 gesetzt). Der Charakter ist ein vorwiegend kräftiger; schon der erste breiter angelegte Satz mit seinen wirkungsvollen Syncopen hat symphonischen Anstrich. Das ruhig gehaltene Andante mit sorgfältig gearbeitetem Basse hält die gleiche Stimmung durchaus fest und schielt ebenfalls wie verstohlen nach der Symphonie. Im letzten Satze geht alles lebhaft zu; kerngesund und frisch in seinem Wesen streift derselbe wohl auch an die Toccata an. Das ganze Quartett,

5 In Wien spielten die Florentiner dieses Quartett im November 1870 und das Publicum applaudirte, als hätte es eines der größeren Quartette Haydn's gehört.

namentlich aber der dritte Satz dürfte für etwas vorgerücktere Schüler eine passende Aufgabe im Ensemblespiel bilden. Nebst diesem Quartett findet man auch die späteren Nummern 9 und 11 mit 2 Waldhörnern vor. Diese Verbindung mit Saiteninstrumenten war seinerzeit beliebt; Mozart's Divertimenti (v. Köchel's Katalog Nr. 287 und 334) sind ähnliche Arbeiten; die Hörner blieben auf Naturtöne beschränkt, hatten gelegentlich kurze Soli, füllten nach Bedürfniß die Harmonie aus und verliehen den Tonstücken eine anziehende Tonfarbe.

Nr. 6, wiederum fünfsätzig, wie auch die nächstfolgenden 6 Quartette, hat als 3. Satz ein reizendes Adagio, die Primgeige sich in einer herzinnigen Cantilene wiegend, die andern Instrumente pizzicato als Geleit dienend, dazu das durch Sordinen erzeugte Halbdunkel — eine Serenade, wie sie das rosigste Kind nicht schöner sich wünschen könnte. Im zweiten Menuett fällt in beiden Theilen die ungrade Taktzahl (9) auf, die durch die Einschaltung des 5. Taktes entsteht; beide Violinen, dann Viola und Baß gehen durchaus in Oktaven, der Satz ist demnach eigentlich nur ein zweistimmiger. Das Trio hat wieder Molltonart und schlägt ebenso wieder einen ernsteren Ton an. Der letzte Satz, Presto, fertigt das Quartett mit einigen leichten Strichen rasch ab.

Nr. 7 hat einen kerniger ersten Menuett; im Trio, wiederum Moll und von besonderer Erfindung, wiederholt sich das Anfangsmotiv hartnäckig bis zum Schlusse. Im Adagio, ein längerer Satz in einem Theile, ist die erste Violine die tonangebende; ein munteres doch sicher angelegtes Allegro beschließt das Ganze.

Nr. 8 hat wieder zwei Trio in Moll und jedes originell; im 3. Satz, Adagio, wagt sich die erste Violine zum erstenmal an Terzen- und Sextgriffe und vor und nach der Fermate gewinnt dieser längere Satz noch an Interesse. Der letzte Satz ist voll neckischer Einfälle, siehe namentlich vor der Haltpause die erste Violine.

Nr. 9 hatte ursprünglich einen Aufputz von 2 Hörnern; so findet man es in Haydn's Entwurfkataloge (Div. ex E-mol a sei), in der Zittauer- und Breitkopf-Sammlung, in Breitkopf's Katalog 1765 (Cassatio Nr. 4) und in der französischen Ausgabe (oeuvre III, Nr. 1). Der erste Satz hat vorwiegend kräftigen

Allegrocharakter.[6] Der kurze aber hübsche 3. Satz, Adagio mit Sordinen, hat eine leicht an Mozart streifende Gesangsmelodie und eine wohlgesättigte Begleitung. Der zweite Menuett ist alternativo, d. i. nach demselben wird das Trio, dann nach jeder Wiederholung des Menuett eine der folgenden 3 Varianten gespielt und endlich mit dem Menuett, in dem die viermal von allen Instrumenten ausgeführten Pizzicatoaccorde sich glänzend abheben, geschlossen. Der letzte Satz, Allegro, harmonirt ganz wohl mit dem ersten Satz; man vergleiche das kräftige Anfangsmotiv, das wie ein Wahlspruch anhebt und im zweiten Theile gleich einem Aufruf vom Baß viermal wiederholt wird.

Nr. 10 zeigt uns, gleich so manchen der früheren Sätze, wie im Verlauf der Arbeit Haydn die Kräfte gewachsen sind. Gleich der erste Satz spricht dafür; von guter Wirkung ist hier namentlich die, den Haltpunkt einleitende Steigerung und der piano-Einsatz nach der Generalpause. Der dritte Satz, F-moll, Adagio non troppo, ist ein edler Gesang, der auch in einem reiferen Werke Haydn's würdig seinen Platz ausfüllen würde. Das zweite Trio ergeht sich im zweiten Theile, der Natur des $^3/_4$ Taktes widerstrebend, in humoristischem Wechsel von Achtel- und Viertelnoten. Das frische Allegro des letzten Satzes entspricht dem Werth der übrigen Sätze.

Nr. 11 ist das dritte Quartett, das sich in Breitkopf's Sammlung und thematischem Kataloge und in der französischen Ausgabe (oeuvre III, Nr. 3) mit dem Zusatz zweier Waldhörner vorfindet. Im ersten Satze scheinen sich die Instrumente wohlgefällig auf dem Anfangsmotive zu wiegen; im zweiten Theile tritt gegen das Ende ganz unmotivirt ein Adagio von nur 3 Takten auf, das uns mit seinem Trugschluß und der Haltpause etwas Besonderes erwarten läßt; doch unbekümmert um unsere Neugierde geht es mit dem ersten Motive keck auf der Tonica der Hauptonart weiter, in elf Takten dem Schlusse zueilend. Interessant ist wieder das erste, in allen Stimmen meisterhaft ausgearbeitete Trio, D-moll. Im dritten Satze, Largo cantabile, hat die erste Violine eine besonders breite Cantilene, von der 2. Violine und Viola meist in Syncopen

6 Haydn's Katalog sagt Allegro moderato, nicht molto, wie die verschiedenen Ausgaben bezeichnen.

begleitet. Auch das 2. Trio ist eigenthümlich behandelt; die hier von Violine und Viola ausgeführten Solostellen hatten ursprünglich die Hörner. Der letzte Satz, Presto, ist eines der bisher kürzesten und beweglichsten Finale Haydn's, in dem die erste Violine in leichtem Sechzehntelfluge dahineilt — ein unverkennbarer Vorläufer des so wohlbekannten Paradesatzes aus dem D-dur-Quartett op. 65.

Nr. 12 beginnt mit einem gemüthvollen Thema mit Variationen und kurzem Coda; wer von den Primgeigern Triller liebt, wird die dritte den übrigen Variationen vorziehen. Das erste Trio hat ein durchgeführtes Triolenmotiv, von dem sich nur der Baß ferne hält. Zum zweitenmale begegnen wir als dritten Satz einem Presto; keck hingeworfen, trifft sein Thema die gesunde Volksweise, die auch der As-dur-Absatz anschlägt; es ist die helle Freude, die sich's in fast ausgelassenem Jubel wohl sein läßt. Um so ernster stimmt der darauffolgende Menuett und namentlich dessen Trio, B-moll, das sich jedoch gerade diesmal leider nur in der knappesten Grenze von 8 und 8 Takten hält. Ein lebhaftes Presto schließt dies wunderliche Quartett, dessen Sätze sich nur ungern zu einem Ganzen fügen zu wollen scheinen.

Nr. 13, viersätzig, wählt zum frischen ersten Satze endlich auch den Viervierteltakt. Ein markiger Charakter herrscht hier vor; zu beachten ist das Baßmotiv im 24. Takte, das dann zweimal wiederkehrt, jedesmal von der Viola imitirt, während die erste Violine mit einem neuen Motive dreimal ansetzt. Das erste Trio bewegt sich im echten Volkston; von hübschem Effekt sind hier die eingeschalteten Pizzicatostellen. Als dritter Satz folgt ein Andantino grazioso, $^6/_8$ Takt, beide Violinen con sordini, Viola und Baß pizzicato; die erste Violine hat den Gesang, die zweite begleitet in Sechzehnteln. Es ist eine ausgesprochene Serenade voll kindlicher Einfalt, Seligkeit und Unschuld, ein Rosenbusch, der uns mit neidloser Freigebigkeit mit Blüthen überschüttet und uns alles Leid der Welt vergessen läßt. Nur das keuscheste Gemüth, dem jeder unreine Gedanke fremd war, konnte so in Tönen dichten. Das Ebenbild dieser Serenade werden wir weiter unten kennen lernen. Der letzte Satz, ein lebensfrohes Presto, leitet pianissimo mit gehaltenen Noten ein, gleichsam ein Sinnspruch, der am Schlusse wieder-

kehrt; bei dem letzten Eintritt des Hauptthemas finden wir abermals den Zusammengang in Octaven.

Nr. 14 ist das zweite Quartett mit nur drei Sätzen: ein Andante (Fantasia) mit Variationen, ein hübscher Menuett mit leierartigem Trio und ein Presto, das weit vorgreift; letzteres, in der Anlage breiter und freier, ist der längste aller bisherigen Sätze (508 Takte), voll humoristischer Laune, Heiterkeit und reicher Abwechselung an Ideen, wohl entsprechend dem lebhaften Finale einer komischen Operette, der hier eben nur der entsprechende Text fehlt; auch treten hier marschartige und im Volkston gehaltene Parthien auf, etwa zur Zeit beliebte Melodien.

Nr. 15, viersätzig, beginnt und schließt mit Presto; dem ersten Satze folgt ein Largo, das der ersten Violine Gelegenheit zu schönem Vortrag bietet und ihr zum erstenmale auch Octavengriffe zumuthet. Menuett und Trio sind reizend; der Menuett, eine Art Musette, das Trio, wiederum Moll, vielleicht das schönste der ganzen Sammlung. Auch hier ist Haydn wieder um zwanzig und mehr Jahre voraus. Eingeschoben in eines der späteren Quartette würde kaum Jemand dessen frühzeitige Entstehung ahnen. Das Becker'sche Quartett hat dieses immerhin bedenkliche Verfahren wirklich und mit Glück bei Gelegenheit der Aufführung des Quartetts, op. 65, Nr. 5, versucht. Der letzte Satz stellt sich dem des vorhergehenden Quartetts durch ergötzlichen Humor an die Seite.

Nr. 16 ist das einzige Quartett von nur zwei Sätzen. Der erste birgt so manche schöne Stelle; man beachte die Takte von 33 aufwärts (bei Takt 37 mit dem Anklange an das reizende Terzett, A-dur 6/8, aus Don Juan), die Takte 51 und weiterhin, bei Takt 58 die in Octaven beginnende Melodie, von erster Violine und Viola geführt, die letzten 12 Takte beider Theile mit der Licenz in der ersten Violine. Der zweite Satz, zum erstenmale mit Adagio und Presto wechselnd, hat vorwiegend kräftigen Charakter.

Nr. 17, viersätzig, wie auch das nächstfolgende Quartett, klingt mit seinem frischen und lebendigen ersten Satze wiederholt an populäre Melodien an. Das Andante cantabile bedarf keiner weiteren Anpreisung, es ist die zuerst durch das Florentiner Quartett bekannt gewordene einfache und doch so reizende

Serenade, die in unsern Tagen in unzähligen Arrangements als rasch erkorener Liebling ihren Weg durch die Welt genommen hat. Die willkürliche Bezeichnung entspricht dem lieblichen Charakter dieses Tonstückes, dem bei aller Naivetät und kindlicher Einfalt ein leiser Anflug von Sehnsucht (siehe Takt 25 aufwärts vor dem Schlusse) gar wohl ansteht. Auch der gleiche Gefühlsausdruck bei Haydn und Mozart verdient Beachtung (vergl. Takte 22—24 vor dem Schlusse und die erste Arie der Zerline bei der Stelle starò qui come agnellina). Ein Scherzando, lustig und lustig, bildet diesmal den Schluß.

Nr. 18 bringt im ersten Satze, 2. Theil, eine breit ausgesponnene Durchführung. In dem sorgfältig ausgeführten Adagio hat die melodieführende erste Violine reich verzierte Gänge. Im Menuett mahnen die ersten und letzten Takte unwillkürlich an die Weise eines Wallfahrtsliedes; das Trio hält sich im lustigeren Volkston. Das lebendige Scherzando zum Schlusse überschüttet uns noch mit einer Fülle populärer Melodien, siehe besonders die Takte 13—20.

Außer diesen 18 Quartetten finden wir noch vier vereinzelte Nummern in Breitkopf's thematischem Kataloge, von denen aber nur eine einzige, wie wir schon S. 258 gesehen haben, bei Haydn wenigstens unter den Divertimenti aufgenommen ist. Auch die geistlichen Stifte Göttweig und Kremsmünster und die Zittauer Sammlung zählen noch einige weitere Quartette auf [7], durch deren nähere Bekanntschaft wir aber nichts gewinnen. Doch sei hier das erwähnte Quartett (Breitkopf's Katalog 1765: VIII Quadri, Nr. 6) hier einbezogen, da es unzweifelhaft echt Haydnisch ist, noch in die 50er Jahre fällt und von Haydn selbst in seinem Entwurfskataloge, wie auch in der Breitkopf-Sammlung mit bemerkenswerther Achtsamkeit als „ein nicht gestochenes Quartett" bezeichnet ist, das er also nicht gerade vergessen wissen wollte. Hier folgt der Anfang des ersten Satzes:

---

7 Auch hier wie bei den Quintetten finden wir Haydn's Namen mißbraucht. Es erschienen: Sei Quartetti per due Violini, Alto e Violoncello dall' Sig. Gius. Hayden à la Corte di Vienna. Opera XXII. à Paris chez Mr. Durieu, musicien et éditeur etc., imprimé par Bernard.



Wie es vorliegt, reiht sich dieses auf die Seite geschobene Quartett den schwächeren Divertimenti an; von keinem der fünf Sätze ist etwas speciell Bemerkenswerthes zu sagen. Im ersten Satz wird das von der ersten Violine zuerst allein aufgestellte Motiv dann von je zwei Instrumenten wiederholt, auch in der Umkehrung wiedergebracht; mehrere Themas treten auf, aber keines zeigt fruchtbringende Kraft. Die sonderbare Taktzahl im ersten Menuett (7) wird durch Einschaltung des fehlenden dritten Taktes (muthmaßlich ein Versehen des Copisten) etwa durch Wiederholung des zweiten Taktes ausgeglichen. Das Trio, C-moll, fast nur aus dem Motiv der zweiten Violine gebildet, bietet ein bewegtes Bildchen. Im Adagio, B-dur, ist die erste Violine melodieführend; die zweite Violine und Viola begleiten durchaus imitirend in Gruppen von Achtelnoten und geben dadurch auch diesem Satze Beweglichkeit. Nach dem zweiten Menuett folgt das Finale, ein gesprächiges Presto, dessen Durchführungsgruppe im zweiten Theile das Hauptmotiv zu Grunde liegt. Dieses Quartett kann nur gleichzeitig mit den ersten Nummern dieser Gattung entstanden sein; nachdem aber Nummer auf Nummer besser glückte, mag sich Haydn allerdings nicht haben entschließen können, die Zahl derselben durch ein im Grunde doch schwächeres Produkt zu vermehren, das ihm wohl nur in der Erinnerung an die seitdem durch Fleiß und rastloses Studium errungenen Fortschritte auch später noch begreiflicherweise Interesse einflößen mußte.

Wenn auch obige 18 Quartette noch nicht alle wesentlichen Erfordernisse dieser Kunstgattung besitzen, so lernen wir doch, und dieses kann nicht oft genug betont werden, gerade an ihnen Haydn's künstlerische Entwickelung in lohnendster Weise kennen, und sie werden, ab und zu im Wechsel mit seinen größeren Quartetten in geselligen Kreisen gespielt, nicht allein dem historischen Interesse genügen, sondern mitunter auch überraschend anregend wirken, nur muß man den richtigen Maßstab an sie legen und nicht vergessen, daß sie sich aus sich selbst heraus-

arbeiten mußten, Setzlinge desselben Erdreichs, dem in ihren Nachfolgern die schönsten Früchte entsprossen.
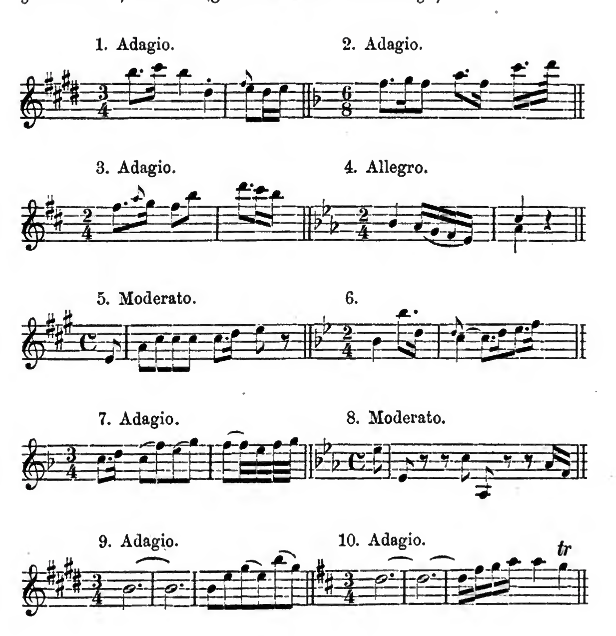
Zu Haydn's Jugendzeit waren Streich-Trios sehr beliebt; die hinreichende Harmonie, welche mit 3 Instrumenten erzielt werden kann und die größere Leichtigkeit, die erforderlichen Spieler zusammen zu bringen, ermunterte wohl hauptsächlich die Componisten zu derartigen Arbeiten. Ursprünglich waren es, genauer betrachtet, eigentlich nur Solos mit Begleitung zweier Instrumente; bald jedoch fing man an jedes Instrument concertirend zu behandeln und nannte die Trios dann auch Symphonien (vergl. S. 333). Porpora z. B. gab in London im Jahre 1735 Sei Sinfonie di Camera für 2 Violinen und Baß heraus, die aber noch höchst ärmlichen Instrumentalsatz bekunden. Unter die ersten Componisten, welche für 3 obligate Instrumente schrieben, werden Sammartini, Palladini, Gasparini, Tartini und Jomelli gezählt. Ph. Eman. Bach componirte zu Ende der 40er Jahre Trios (sie erschienen mit langer eigenthümlicher Vorrede bei Schmidt in Nürnberg), welche noch ganz der alten Schule angehören.[8] Breitkopf's thematischer Katalog (1762) nennt eine lange Reihe Componisten in diesem Fache. Darunter J. Seb. Bach, F. W. Bach, Benda, Brioschi, Cammerloher, Enderlein, Fasch, Gebel, Graun, Gravina, Harrer, Händel, Janitsch, Krause, Martino, Moselle, Leop. Mozart, Neruda, Paganelli, Perez, und unter den Wienern: Fauner, Holzbauer, Kohaut, J. G. Orsler, Pichler, Reutter und Wagenseil. Daß Haydn schon zu Anfang der 50er Jahre und gewiß auch bei Fürnberg Trios componirte, haben wir früher gesehen; was darüber noch S. 259 vorläufig gesagt wurde, findet hier die nöthige Ergänzung. Die erste Anzeige von VI Trios erscheint in Breitkopf's „Verzeichniß musikalischer Bücher" („Anhang einiger neuer geschriebener Musicalien") im Jahre 1763. Dieselben sind dann im thematischen Kataloge von 1766 genauer bezeichnet. Ein zweites Halbdutzend und zwei vereinzelte folgten im Jahre 1767.[9] Eines ausgenommen, stehen sie alle in Haydn's
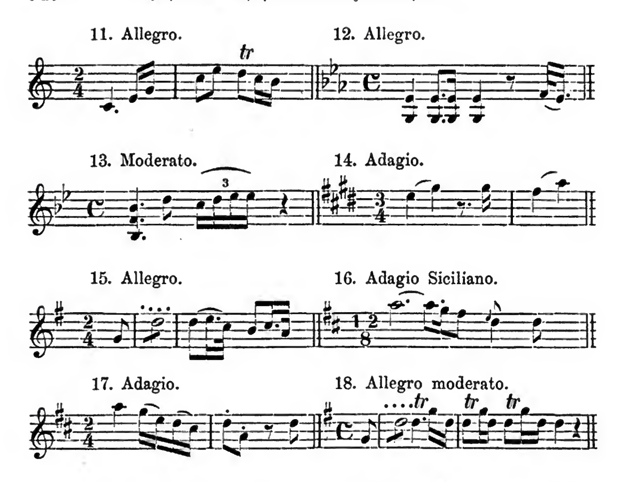
8 C. H. Bitter, C. Ph. Em. Bach, S. 59.

9 Diese erschienen gestochen bei La Chevardière, Sieber u. A. in Paris und zum Theil auch als op. 8 bei Hummel in Amsterdam.

Katalog und sind Originalwerke, ebenso die in diese Zeit fallenden zwei Nummern aus der Simrock'schen Sammlung und die 6 bei T. Mollo (Artaria) in 2 Heften erschienenen Trois Trios originaux. Von den bei Haydn angeführten 21 Nummern sind somit 16 veröffentlicht; 1 Trio ist in geschriebenen Stimmen in der Artaria-Sammlung, 4 sind verschollen. Artaria besitzt ferner noch eine Anzahl in Stimmen ausgesetzter Trios, die wohl ebenfalls zum Theil original sein dürften, obwohl sie bei Haydn fehlen (einige erschienen bei Simrock); vorzugsweise aber sind es in mannigfacher Besetzung übertragene Barytonstücke, die dann, oft abermals umgeschrieben, durch den Druck veröffentlicht wurden.

Es folgen nun hier nach Haydn's Katalog (mit Ausnahme der dort fehlenden 2 letzten Nummern) die Anfänge jener Original-Trios, die der Zeit bis Ende 1766 angehören:





Von diesen Trios sind in Breitkopf's Katalog im Jahre 1766 angezeigt die Nummern 15, 11, 13, 14, 10, 12; im Jahre 1767 Nummer 1 bis 4, 7 und 9, ferner 17 und 6.[10] Bei T. Mollo (Artaria) erschienen in neuer Auflage die im Jahre 1774 vom k. k. priv. Realzeitungscomptoir angezeigten Trois Trios orginaux pour deux Violons et Violoncelle (2 Hefte), hier die Nummern 12, 16, 15; 3, 2, 4 (also, mit Ausnahme von Nr. 16 nur eine Reproduction einzelner Nummern der vorgenannten Sammlungen); bei N. Simrock erschienen im ersten Hefte der Trios die Nummern 5 und 8[11]; Nr. 18 ist das vorletzte der in Amsterdam erschienenen 6 Trios, op. 8.

Mit Ausnahme von Nr. 5 und 18 sind alle Trios dreisätzig (Nr. 5 hat 2, Nr. 18 dagegen 4 Sätze), meistens Allegro oder Adagio, Menuett, Presto oder Tempo di Minuetto (zum

---

10 Nr. 17 ist in der Artaria-Sammlung; Nr. 6 ebenfalls, aber unter der Bezeichnung Violino solo, Viola concertata, con Basso.

11 Six Trios pour deux Violons et Violoncelle a l'usage des commançans. Cahier I. Die andern Nummern sind in der vorerwähnten Artaria-Sammlung; ebenso im 2. Hefte die Nummern 1 und 4; dagegen sind die andern nur übertragene Baryton-Trios.

Theil mit Variationen). Die Sätze sind fast alle zweitheilig, die erste Violine reich figurirt; vortheilhaft hervortretend sind die Nummern 1—4, 7—9, 13, 14, 16 und 18, obwohl Haydn's Eigenthümlichkeit hier nur erst angedeutet ist; vergebens würde man hier nach ähnlichen überraschenden Sätzen suchen, wie sie die Quartette bieten; der Abstand ist bedeutend und läßt den Werth und Fortschritt der letzteren erst recht erkennen.

Von einem näheren Eingehen in die S. 230 erwähnten Trios und in mehrere andere Serien müssen wir hier Umgang nehmen; sie würden uns in einen ermüdenden Irrgarten führen, dessen Wege zu verfolgen bei der geringeren Bedeutung dieser kleineren Arbeiten kaum der Mühe verlohnen würde.

Haydn schrieb auch Streich-Duette, die aber in spätere Jahre fallen, doch sei schon hier bemerkt, daß die meisten der im Druck erschienenen Serien zu 3 und 6 Duetten nur Arrangements aus verschiedenen Werken Haydn's sind, daß wir jedoch in den, in den 70er Jahren componirten, wiederholt und noch in neuerer Zeit neu aufgelegten 6 Violinsoli mit Violabegleitung wirkliche Originalwerke besitzen.

Daß sich Haydn in der ersten hier in Frage stehenden Lebensepoche als Claviercomponist ungleich langsamer entwickelte, als in den vorerwähnten Fächern, beweisen die uns aus jener Zeit erhaltenen Clavierstücke jeder Art hinlänglich. Aus der frühesten Zeit besitzen wir kleine Divertimenti, Variationen, Sonatinen; etwas später folgen größere Solostücke und Concertinen mit Begleitung und endlich einige Sonaten, Trios und Concerte. Es sind fast durchschnittlich der Ausführung und dem Ausdruck nach anspruchslose Musikstücke, die keine Nachfolger von Bedeutung ahnen lassen. Eine größere Anzahl mögen außerdem verloren gegangen sein, indem sie in den Händen der Schüler blieben, für die sie, dem augenblicklichen Bedürfnisse genügend, geschrieben wurden. Wir müssen auch hier im Auge behalten, was zu gleicher Zeit im Clavierfache erschienen war, denn sicherlich wird Haydn, so außerordentlich angeregt durch Bach's Sonaten und später doch auch in der Lage, sich manche der angezeigten Werke, schon des Unterrichts halber, anschaffen zu können, sich bemüht haben, seine Kenntnisse

auch nach dieser Richtung zu erweitern. Wenn wir aufs Gerathewohl uns im Jahre 1763 umsehen, um zu erfahren, was denn eigentlich zu jener Zeit von Clavierwerken Jedermann zugänglich war, so finden wir unter den angezeigten Sonaten außer Bach u. a. die Namen Ch. Sigm. Binder (4 Serien von je 6 Nummern), Chellery, Fiocco, Fritsch, Galuppi, Gebel, Gerstenberger, Gräfe, Harrer, Härtel, Hasse, „Giuseppe Hayden" (1 Divert. per il Cembalo Solo, A-dur 2/4, das erstemal, daß Haydn genannt wird), Heinichen, Hurlebusch, J. L. Krebs, Marullo, Richelmann, Petzold, die beiden Rolle, Schaffrath, Scheibe, Umstadt, Schoberth, Wagenseil in Wien u. s. w. Mit Terzetten sind genannt: Reichert, Roellig, Wagenseil. Mit Concerten (meist mit 2 Violinen, Violoncell und Baß): Adam, Agrell (12 Nummern), Benda, Binder, Birk in Wien, Förster, Graun, Gruner, „Hayden in Vienna" (II Concerti mit 2 Violinen, Violoncell und Baß, C- und F-dur), Homilius, Jenichen, Kirnberger, Matthielli in Wien, Mohrenheim, Jos. Riepel, G. Stephani, Wagenseil (12 Nummern), Wiedner u. A. — Daß Haydn's Fleiß und Talent ihn auch hier schließlich den rechten Weg finden ließ, beweist jede neue Folge seiner Clavierwerke. Noch in die letzten 60er Jahre fallen einige der besseren Sonaten und mit denen aus den nächsten zehn Jahren, die dreimal eine Serie von 6 Nummern aufweisen, hat er uns bereits so kernvolle Stücke geliefert, daß sie seitdem in unzähligen neuen Auflagen erschienen und noch heutzutage zu denen gezählt werden, die den Grundstock der klassischen Clavierliteratur bilden. Was die frühesten Werke betrifft, würden wir, uns nur nach ihrer späten Veröffentlichung haltend, in der Zeitbestimmung ihres Entstehens zur größeren Hälfte irre gehen, wenn uns, nebst ihrer an sich nicht zu verkennenden Schreibweise, nicht die vorhandenen Abschriften und einige Autographe die Sache erleichterten. Haydn ist in seinem Kataloge auch in der Rubrik der Clavierwerke nichts weniger als vollständig, doch hat er hier, mit wenig Ausnahmen, mehr als sonst die Werke früherer und späterer Epoche getrennt und bei ersteren mit merkwürdiger Treue sogar einen Theil der unzweifelhaft frühesten und schwächsten Nummern, die nicht einmal in Abschrift erschienen waren, ebenfalls aufgenommen; möglich, daß ihm dieselben als die bescheidenen Anfänge seiner künstlerischen Laufbahn lieb und werth

geworden waren. Die Versetzungen einzelner Sätze, nicht nur in ein und demselben Tonstück, sondern auch in Transponirungen nach andern Stücken, bereiten auch hier mitunter fast peinliche Verwirrung. In ähnlicher Weise hat Haydn später selbst bei größeren und ganz verschiedenen Werken ein und denselben Satz wiederholt benutzt. Wenn man von den kleineren Erstlingswerken absieht, sind nahezu 50 noch vorhandene Clavierwerke nach Haydn's eigener Bestätigung in die Zeit bis 1766 zu setzen, und zwar: 20 Solostücke (darunter 11 Sonaten, 7 Divertimenti und 2 Variationenhefte); 18 Concerte, Concertinen, Divertimenti und 1 Partita; 7 Terzette (6 Trios und Divertimenti und 1 Capriccio).

Von diesen Werken sind noch heute im Druck vorhanden 6 Nummern (4 Sonaten, 1 Trio, 1 variirtes Thema); in Abschrift veröffentlicht wurden 23 Nummern; 14 Stücke sind nicht veröffentlicht, aber im Manuscript vorhanden und meistens auch bei Haydn angeführt; 4 Nummern liegen bis jetzt in Autograph vor 1 (Concert und 1 Concertino aus dem Jahre 1760, 2 Divertimenti mit Begleitung aus dem Jahre 1764).

Diese, theils veröffentlichten, theils noch vorhandenen, verloren gegangenen oder von Haydn nicht anerkannten Claviercompositionen sind in nachstehendem Verzeichnisse übersichtlich zusammengestellt.

Solostücke.

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's thematischem Katalog.

1763. I Divertimento, A-dur 2/4.
1766. V Soli, 1. G-dur C, 2. G-dur 2/4, 3. C-dur 2/4, 4. F-dur 2/4, 5. D-dur 3/4 (Nr. 3 ging verloren).
1767. V Sonaten, 1. C-dur 2/4, 2. G-dur 3/8, 3. A-dur 2/4, 4. E-dur 2/4, 5. D-dur 2/4 (Nr. 1 und 2 gingen verloren).
1767. VI Scherzandi accomodati per il Cembalo (siehe S. 186).
1771. Minuetto con XX Variazioni, D-dur 3/4.

Außerdem nach Haydn's Katalog.

X Divertimenti, von denen 8 verloren gingen.

Terzette (mit Violine und Violoncell).

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's thematischem Kataloge.

1766. IV Terzetti, 1. F-dur 3/4, 2. G-moll C, 3. C-dur C, 4. Es-dur C (Nr. 3 von Haydn nicht anerkannt).
1767. I Terzett, G-dur 2/4, von Haydn nicht anerkannt.
1769. I Terzett, B-dur C, ging verloren.
1771. IV Divertimenti, 1. D-dur 3/4, 2. D-dur 2/4, 3. A-dur 3/4, 4. E-dur 2/4 (Nr. 1—4 gingen verloren, Nr. 2 von Haydn nicht anerkannt).

Concerte und Divertimenti.

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's Katalog.

1763. II Concerti mit 2 Violinen, Viola, Baß, 1. C-dur 2/4 (in Haydn's Katalog als Orgelconcert bezeichnet), 2. C-dur C ging verloren.
1766. III Concerti, 1. F-dur 2/4, mit 2 Violinen, Viola, Baß, 2. F-dur 2/4, mit Violin princ., 2 Violinen, Viola, Baß, 3. C-dur C, mit 2 Violinen, 2 Hörner oder Trompeten und Pauken ad lib. und Baß.
1767. II Concerti, 1. D-dur C, mit 2 Violinen, Viola, Baß (Haydn's Katalog), 2. G-dur 2/4, mit 2 Violinen, 2 Violen, Baß.
1771. III Concerti, 1. C-dur 2/4 ging verloren, 2. C-dur C mit 2 Violinen und Baß (Autograph, Concertino 1760). 3. F-dur C mit 2 Violinen, Violetta und Baß, 2 Hörner ad lib. (Haydn's Katalog).
1772. I Concerto, C-dur C, mit 2 Violinen und Baß.
1773. I Divertimento, C-dur 2/4, mit 2 Violinen und Baß (Autograph 1764).
1774. I Partita, Es-dur 2/4, mit Violinsolo, 2 Violinen, Viola, Baß, ging verloren.
1774. I Partita, G-dur C, von Haydn nicht anerkannt.

Außerdem nach Haydn's Katalog.

I Divertimento, C-dur 2/4, mit 2 Violinen und Baß.

In ausgeschriebenen Stimmen im Eisenstädter Musikarchiv.

III Divertimenti mit 2 Violinen und Violoncell, 1. C-dur 2/4, 2. C-dur 2/4, 3. F-dur C.

Wir folgen nun den einzelnen Nummern, insofern sie Anlaß zu Bemerkungen bieten.

Solostücke.

1763. Ein dreisätziges, schon früher erwähntes Divertimento, die erste Haydn'sche Composition, die man öffentlich angezeigt findet und die sich in Abschrift noch auf der Berliner Hofbibliothek erhalten hat. Der instruktive Zweck dieser Arbeit ist unverkennbar. Dem frischen Allegro folgt ein Menuett, A-dur, der — ein seltener Fall — in einer der nächstgenannten Nummern als Trio in Moll wieder erscheint; der letzte Satz, Presto $^3/_8$, entspricht dem Charakter des ersten Satzes.

1766. V Soli. Die erste Nummer, G-dur C (Haydn's Katalog Nr. 17), erschien als Sonate in Breitkopf und Härtel's oeuv. compl. Cahier XII, Nr. 2, in der neuen Sonatenausgabe Nr. 21.[12] Ihr Bau ist einfach und klar und macht sie noch heutzutage zum Unterrichtszwecke empfehlenswerth. Nummer 2, G-dur $^2/_4$, findet sich als Divertimento nur noch handschriftlich auf der Berliner Hofbibliothek. Auch dieses sehr kurz gehaltene Divertimento (der letzte Satz zählt nur 24 Takte) konnte wohl nur für den frühesten Unterricht bestimmt gewesen sein. Bemerkenswerth ist der erste Satz, der, nach F-dur transponirt, als dritter Satz in der hier nachfolgenden Nummer 4 wieder erscheint. Diese Nummer hat sich in Abschrift auf der Berliner Hofbibliothek erhalten und zwar als Solo und als Terzett; das Solo ist dreisätzig; im Terzett kommt noch ein Andante hinzu. Es ist dies die so eben erwähnte Nummer mit dem nach F transponirten Satz und dem weiter oben bezeichneten Menuett in Dur, der hier als Trio in Moll wiederkehrt — eine Combination, die beweist, wie sehr sich die Fäden der Haydn'schen Composition mitunter verwirren. Die 5. Nummer, D-dur $^3/_4$, ein Andante mit fünf Variationen, ist ebenfalls in Abschrift auf der Berliner Bibliothek. Auch mit diesen Variationen ist lediglich dem Schulzwecke ein Opfer gebracht.

1767. V Sonaten. Als Ersatz für die verloren gegangenen ersten zwei Nummern liegen dagegen die folgenden drei im Druck zur Hand. Sie erschienen schon in den oeuvr. compl. Cahier XI,

12 Litolff, Holle Nr. 33, André Nr. 21.

Nr. 11, 12 und XII, Nr. 3 und in neuer Ausgabe bei Breitkopf und Härtel als Nr. 33, 34, 22.[13] Bei der vierten Sonate war übrigens Haydn in der Bestätigung selbst schwankend. Hervorzuheben ist in Nummer 3 in harmonischer Beziehung das Trio, A-moll; in Nummer 4 der Menuett sammt Trio und das neckische Finale von echt Haydn'schem Humor; in Nummer 5 der ernst gemessene erste Satz mit seiner organischen Durchbildung und formellen Abrundung; auch das Trio, D-moll, hat vorwiegend ernsten Charakter, während im munteren Presto die frohe Laune wieder die Oberhand gewinnt. In Haydn's Katalog ist übrigens nur die letzte Nummer verzeichnet.
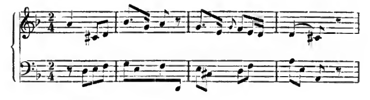
1771. Menuett mit Variationen. In Haydn's Katalog sind 20 Variationen angegeben; in den oeuvr. compl. (Breitkopf und Härtel) Cahier IV, Nr. 7, sind deren 18, ebenso in der Holle'schen Ausgabe (Nr. 40). Artaria gab die „Arietta" mit 12 Variationen heraus; unter diesen ist Nr. 9 in den vorgenannten Ausgaben nicht enthalten. Diese Variationen sind einfache, melismatische Themaverzierungen, die wiederum nur einen instruktiven Zweck verfolgen.

X Divertimenti, in Haydn's Katalog verzeichnet und von ihm als frühe Arbeiten anerkannt. Die noch in Abschrift erhaltenen zwei Nummern, C-dur 3/4 und D-dur C, befinden sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Einer der Menuetts in der zweiten Nummer ist Fièra di Venezia betitelt. Auch diese Stücke waren ohne Zweifel nur für angehende Schüler geschrieben.[14] Unter den verschollenen Nummern, deren Anfangstakte wenig versprechen, ist jedoch der Verlust des bei Haydn unter Nummer 3 angegebenen Divertimento zu bedauern, da hier das Thema (und dieses ist bei Haydn fast immer für den Werth eines Tonstückes entscheidend) etwas Besseres verspricht. Für den Fall, daß sich diese Nummer irgendwo erhalten hat, sei hier der Anfang (ursprünglich im Sopranschlüssel) angegeben.

---

13 Litolff, Holle Nr. 30, 31, 34; André Nr. 31, 34, 22; ferner erschien Nr. 34 u. 22 bei Peters, Cahier II, Dix Sonates faciles, Nr. 17 u. 14.

14 Die Berliner Hofbibliothek besitzt außerdem in Abschrift noch mehrere leichte Divertimenti, die aber weder bei Haydn noch sonst irgendwo verzeichnet sind.



Terzettte.

1766. IV Terzetti. Nr. 1, F-dur $^3/_4$, besitzt die Berliner Hofbibliothek in Abschrift. Die Violine ist im ersten und zweiten Satze dem Clavier ebenbürtig; Nachahmungen, Austausch in Melodien und Passagen geben denselben ein bewegtes Spiel; als letzter Satz folgt Menuett und ein ungleich längeres Trio. Nr. 2, G-moll C, ist in den oeuvr. compl. Cah. X, Nr. 5, dann neu erschienen unter Nr. 16 bei Breitkopf und Härtel, Holle und André. Dieses Terzett hält in allen drei Sätzen den Charakter bestimmter Entschiedenheit fest. Nr. 3 mit seinem nichtssagenden Thema hat Haydn nicht anerkannt. Nr. 4, Es-dur C, ist in Haydn's Katalog als Divertimento mit Begleitung von Violine, 2 Hörnern und Baß eingetragen. Es existirt nur in Abschrift auf der Berliner Bibliothek (statt Hörner sind 2 Violen). Diese Nummer zählt zu den schwächeren; es fehlt die nöthige Einheit und Ruhe und selbst der Schlußsatz entbehrt der an Haydn gewohnten Gedrungenheit.

1771. IV Divertimenti. Nachdem Nr. 1 und 4 verloren gingen und Nr. 2 von Haydn nicht anerkannt wurde, bleibt nur Nr. 3, A-dur $^3/_4$, zu erwähnen; es ist als Capriccio bezeichnet und als solches in Eisenstadt und in der Zittauer Sammlung vorhanden. Die drei Sätze (Allegretto, Menuett und Allegro) eilen auf glatter Oberfläche leicht dahin und ist besonders der erste Satz mit Läufen und kleinem Zierrath reich ausgestattet.

Concerte und Divertimenti.

Was Haydn's Clavierwerke betrifft, von denen sämmtlich oben angeführte Nummern in die Zeit bis 1766 fallen, genügt es, dieselben summarisch zu besprechen, denn sie erheben sich weder durch musikalischen Gehalt noch durch Spieltechnik zu wesentlicher Bedeutung. Der größere Theil war von Breitkopf, von

Westphal in Hamburg und Traeg in Wien angezeigt, doch keines derselben erschien je im Druck, wie sich ja selbst von Haydn's spätern Concerten nur zwei, in G- und D-dur, dieses Vortheils erfreuten; und auch von diesen erlangte nur letzteres mit seinem lebensfrischen Finale und den ungarischen Anklängen besondere Beliebtheit, so daß es sogar häufige Auflagen erlebte. Artaria kündigte dasselbe 1784 ausdrücklich mit dem Beisatze an: „Das einzige Clavier-Concert Haydn's, das bisher im Stich erschienen ist." So sehr auch beide Concerte die früheren überragten, konnte doch „Cramer's Magazin für Musik" (1786) die Bemerkung nicht unterdrücken: „Man wird jetzt fast ein wenig mißtrauisch, das alles für Haydn's Arbeit auszugeben, was in seinem Namen herauskömmt." Es waren dies die letzten Clavierconcerte, die Haydn componirte und gerade in dieser Zeit übernahm es Mozart, durch eine Reihe herrlicher Schöpfungen diesem Zweige der Clavierliteratur eine ganz neue Seite abzugewinnen und alle seine Vorgänger darin zu überflügeln. Haydn aber schuf von da an seine schönsten Solosonaten und Trios, mit denen er über Mozart hinweg, mitunter selbst an Beethoven sich anlehnte. Und dazu trug namentlich auch der vorgeschrittene Clavierbau bei, denn ein gutes Instrument war Haydn so unerläßlich, daß er sich, um neue Aufträge zu erfüllen, eigens die besten Claviere bei seinem Liebling, dem Orgel- und Claviermacher Wenzel Schanz aussuchte. So schrieb er im Jahre 1788 an Artaria: „Um Ihre 3 Clavier-Sonaten besonders gut zu componiren, ware ich gezwungen, ein neues Forte-Piano zu kaufen." Es liegt ein merkwürdiger Contrast in dem musikalischen Werth dieser zahlreichen Concerte und den doch gleichzeitig entstandenen Quartetten und Symphonien; es beweist uns dies, daß das Clavier an und für sich Haydn's Individualität weniger zusagte, denn auch in seinen späteren hervorragenden Werken hat er nicht eigentlich eine neue Technik geschaffen; ihre Vorzüge beruhen weitaus auf ihrem musikalischen Kern. So oft er aber ins Gebiet der größeren Paradestücke streifte, trat sein eigenes Ich derart zurück, daß er hier kaum zu erkennen ist, und diese beredte Erscheinung wuchs in dem Maße, als er bei einzelnen Concerten sich ins Ungebührliche ausbreitete, denn unter obigen Nummern befinden sich einige von ungewöhnlicher Ausdehnung, wie sie bei Haydn sonst nir-

gends vorkömmt. Altmodische Läufe und Zierrathen, harpeggirte Accorde und Ueberschlagen der Hände lassen manche Sätze kaum ein Ende finden; so zählt z. B. das erste der 1767 erschienenen Concerte 652 Takte (letzter Satz 387), das zweite Concert 617 Takte (erster Satz 323). Die Begleitung greift bei einigen Concerten tüchtig ein, tritt in den Tuttis orchestermäßig auf und verstärkt Melodie und Harmonie, zuweilen auch mit dem Soloinstrument imitatorisch wechselnd; Durchführungstheile kommen seltener vor, der zweite Theil eines Satzes beginnt wie der erste mit dem Hauptthema, natürlich aber in der Dominant der Haupttonart. Unverkennbar zeigt sich Haydn's ängstliches Festhalten an der von Ph. Em. Bach überkommenen Richtung, der er noch nicht Herr geworden, deren Vorzüge er aber weit vortheilhafter und rascher in den Solos und Terzetten und auf dem Gebiete der Streich-Quartette und der Symphonie zu verwerthen wußte. Es ist gewiß nicht ohne Bedeutung, daß Haydn, der doch in seinen Katalog selbst die unbedeutendsten Divertimenti aufnahm, von seinen Concerten nur vier Nummern anführt und wiederum in unbegreiflicher Weise gerade sein bestes, das erwähnte in D-dur, vergißt.

Sämmtliche Concerte und Concertinos sind dreisätzig (der langsame Satz in der Mitte) — eine Form, die schon von Seb. Bach als vollständig ausreichend für den Zweck eines Concertstückes festgehalten und bis auf den heutigen Tag als Grundsatz beibehalten wurde. Zur Begleitung dienen, wie oben erwähnt, meistens 2 Violinen, Viola und Baß, nur ausnahmsweise treten Hörner oder Trompeten und Pauken ad lib. hinzu. Ein einziges, ebenfalls sehr umfangreiches Concert (siehe 1766, Nr. 2) hat Principal-Violine; Clavier und Violine wechseln in Passagen, zum Theil imitirend, die Begleitung ist reicher als gewöhnlich ausgeführt.

Die Concertinos oder Divertimenti scheinen sämmtlich für zarte Damenhände zur Uebung im Zusammenspiel geschrieben zu sein. Sie alle haben zur Begleitung 2 Violinen und Violoncell; diese Stücke sind denn auch von kleinem Umfange und echt Haydnisch; als Mittelsatz dient regelmäßig ein Menuett sammt Trio, beide in kürzestem Zuschnitte. — Noch ist des ersten der oben angegebenen Concerte zu gedenken, da es in Haydn's Katalog als Concerto per l'organo bezeichnet ist. (Im Entwurf-

Kataloge ist der Beisatz: „e ancora altri due Concerti per l'Organo in C.") Auch dieses Concert ist sehr umfangreich (533 Takte). Dem ersten Satze, Allegro moderato, folgt ein Largo; der Schluß, Allegro molto, ist zweitheilig. Der Stil dieser Sätze hat mit kirchlichem Charakter nichts gemein; es ist ein Concert wie die andern und könnte höchstens als Nachspiel am Schluß des Gottesdienstes gedient haben. Haydn's Eigenschaft als Orgelspieler läßt sich aus diesem Concert ebenso wenig entnehmen, als aus der obligaten, so recht im Geschmacke der damaligen Zeit, bedenklich verzierten Orgelbegleitung seiner Es-dur-Messe und der kleinen sehr beliebten B-dur-Messe.

Es erübigt uns noch, Haydn's Gesangcompositionen näher kennen zu lernen und da haben wir zunächst seiner frühesten Arbeit, der Seite 123 erwähnten Messe zu gedenken.[15] Sie ist, wie wir gesehen haben, für 2 concertirende Sopranstimmen, vierstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor und Baß), 2 Violinen, Contrabaß und Orgel gesetzt. Haydn schrieb sie zu einer Zeit, in der er noch ohne wesentliche Beihülfe auf's Gerathewohl im Tonsatz sozusagen herum vagabundirte, glücklich, wenn er Seite für Seite mit Noten ausfüllen konnte, von deren Richtigstellung er sich selbst keine Rechenschaft geben konnte. So unbefangen wie diese Jugendarbeit, die man in jeder Hinsicht mit Interesse und Rührung betrachten wird, hat Haydn wohl keine Gesangcomposition mehr geschrieben; wenn auch eben erst ins Jünglingsalter getreten, war er in seinem Empfinden doch noch das unschuldige Kind, das in der Anbetung Gottes in reinster Frömmigkeit da freudig aufjauchzt, wo der reifere Mann schuld-

---

15 Eine Menge der Haydn zugeschriebenen Messen sind apokryph; sein thematischer Katalog nennt 15, es sind aber in Wirklichkeit nur 14, denn die kleine Orgelmesse ist zweimal verzeichnet (unter Nr. 4 und 13), das erstemal mit den 2 Anfangstakten, das zweitemal mit dem 3. und 4. Takte beginnend! Daß die erste Messe in Partitur (d. h. Singstimmen und ausgeschriebener Orgelbegleitung) bei Novello in London als Nr. 11 der Haydn'schen Messe erschienen ist, wurde schon bemerkt. Diese Ausgabe ist nach einem Mscpt. des Rd. C. J. Latrobe verfertigt, doch sind darin in der Stimmführung manche Aenderungen vorgenommen, die gar zu offenbar grammatikalischen Fehler verbessert und die 2 concertirenden Solostimmen vereinfacht.

bewußt voll Reue und Demuth vor dem Allmächtigen in die Knie sinkt. Oft genug mag der jugendliche Musiker andere Tonsetzer um die Gabe beneidet haben, den Gottesdienst in Tönen verherrlichen zu können. Jetzt machte er sich selbst an die Arbeit, nach seinen individuellen Gefühlen den Schöpfer zu besingen; je weiter er aber in seiner Aufgabe vorwärts schritt, desto lebhafter mag ihm im Geiste an Stelle seiner eigenen Person eine von der Herrlichkeit Gottes begeisterte, freudig bewegte Christenschaar vorgeschwebt haben. Freude, innigste Freude beseelte ihn und machte seinen Gesang schneller und schneller fließen und manches ernstere Textwort wurde im Taumel mit fortgerissen. Daß er damit die rechte Art zu Gott zu singen träfe, war er eben so fest überzeugt, als er sich bewußt war, zu Gott ja auch auf die rechte Art beten zu können — eine Ansicht, mit der er als Mann einen Kunstjünger abfertigte, der ihn zu einem Urtheil über dessen Messe drängte. Dem ihm später oft gemachten Vorwurf, daß Vieles in seinen Messen des Ernstes entbehre, trat Haydn mit den Worten entgegen: „Ich weiß es nicht anders zu machen; wie ich's habe, so gebe ich es. Wenn ich an Gott denke, ist mein Herz so voll von Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhlich Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm auch fröhlich diene." Haydn war von Haus aus ein pflichtgetreuer Katholik, der alles, was seine Kirche vorschrieb, ohne ängstliche Prüfung in Ehrfurcht hinnahm; gleich Mozart war er beim Componiren des so wohl bekannten Meßtextes doch jedesmal tief bewegt; er fühlte sich dabei in die Zeit zurückversetzt, wo er als Sängerknabe am Altar oder auf dem Chor seinem Schöpfer diente. Dieselben Gefühle, die Mozart bei seinem Leipziger Besuche in dieser Hinsicht aussprach, beseelten auch ihn und noch nach Vollendung einer seiner letzten Messen konnte er, wie der brave Waldhornist Prinster erzählte, „Thränen der Freude und Rührung vergießen, daß er wieder ein Werk zu Gottes Preis und Ehre zu Stande gebracht habe".[16] Weitere Bemerkungen über Haydn als Kirchencomponist jener Periode
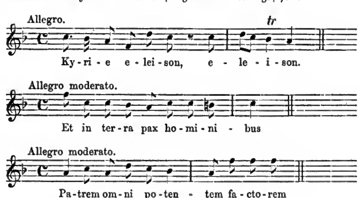
---

16 Dr. Fr. Lorenz, Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik, 1866, S. 62.
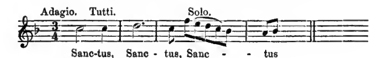
vorbehaltend, in der uns seine im Mannesalter geschriebenen großen Messen vorliegen werden, wenden wir uns wieder seiner ersten zu.

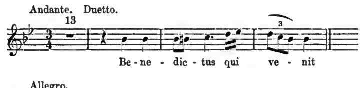
Wir haben bereits erfahren, wie sehr Haydn erfreut war, als er sein längst verloren geglaubtes Erstlingswerk im hohen Greisenalter von ungefähr wieder vorfand; wie die Melodie und ein gewisses Feuer darin ihn aneiferte, trotz seiner angegriffenen Gesundheit noch einmal die Feder zu ergreifen, um der Begleitung Holz- und Blasinstrumente und selbst Pauken hinzuzufügen. Melodie und jugendliches Feuer also waren es, die denselben Greis überraschten, der noch drei Jahre zuvor seine letzte Messe geschrieben hatte, die an Melodienreichthum und Feurigkeit es mit jedem Werke aus Haydn's besten Jahren aufnahm. Seine erste Messe bewahrheitet nun allerdings Haydn's Ausspruch. Die beiden Solostimmen schwingen sich gleich einem Lerchenpaare in die Höhe; es liegt ein wahrhaft kecker Uebermuth in diesen gewagten Passagen, Trillern und Verschlingungen, die schon zwei tüchtig geschulte Stimmen erfordern; ab und zu wechselt mit ihnen der Chor und erhebt sich bei freilich noch mitunter unreifer Stimmführung doch einigemal zu wirkungsvoller Polyphonie; im Allgemeinen ist jedoch die homophone Satzweise vorherrschend, die Oberstimme dominirt und Baß und Mittelstimme ordnen sich ihr unter. Bei den Sätzen, die größere Formen verlangen, reichen am sichtlichsten die Kräfte noch nicht aus; auch wird bei der gleichzeitigen Vertheilung des Textes in verschiedene Stimmen auf den Sinn der Worte wenig Rücksicht genommen. Daß an grammatikalischen Fehlern kein Mangel ist, kann nicht überraschen, die jugendliche Kampfeslust geht aber mit liebenswürdigem Eifer über alles hinweg. Die Violinen halten sich an stereotype Figuren und bemühen sich da, wo es der stehende Brauch gebieterisch verlangt, einen gewissen Glanz zu entfalten und mit geräuschvollen Noten doch eigentlich nichts zu sagen. In der Auffassung und Behandlung im Allgemeinen spiegeln sich so recht die hervorstechenden Eindrücke alles dessen, was Haydn bis dahin als Sänger gehört und miterlebt hatte und das er mit seinen, in der technischen Arbeit noch wenig vertrauten Kräften nach seiner Art wiederzugeben bemüht war.
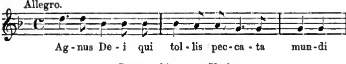
Ueber die einzelnen Sätze dieser, allenfalls zu einem der

kleineren Festtage bestimmten Messe sei weiterhin noch einiges bemerkt und zuvor deren Anfangstakte vorausgeschickt.









Dona nobis come Kyrie.

Das Kyrie beginnt, dem Herkommen entgegen, mit lebhaftem Zeitmaß, das ebenso wenig als der Ausdruck selbst, der Deutung der ernsten, flehentlichen Worte entspricht. Gemeiniglich begann man hier in langsamem, feierlichen Tempo, das bei dem Christe eleison in lebhaftere Bewegung überging. Auch Haydn hat seine späteren Messen mit Adagio oder Largo begonnen; nur zwei (die Nelson- und die große Orgelmesse) haben zum Anfang Allegro moderato, die $^6/_4$- (St. Nicolai-) Messe hat Allegretto. In seiner ersten Messe werden die Eintritte des

Kyrie- und Christe eleison vom ganzen Chor gesungen und wiederholen dann die Solostimmen ihr eleison in länger ausgeführten solfeggienartigen Phrasen. Die Violinen treten hier noch bescheiden zurück.

Im Gloria geht der Chor nach den vom Priester intonirten Worten gleich im Texte weiter; Tutti und Solostimmen wechseln und letztere bilden gleichsam den leichten Schmuck, dem der Chor bekräftigend entgegentritt. Eine Zerlegung in Abschnitte je nach dem verschiedenen Sinne der einzelnen Texteszeilen findet nicht statt; es ist mehr der allgemeine Ausdruck der Grundstimmung beobachtet; selbst das als Mittelpunkt contrastirende qui tollis geht in Einem Zuge mit den andern Worten weiter. Die verschiedenen Empfindungen werden hier von 2, 3 und 4 Stimmen gleichzeitig ausgesprochen. Die häufig als Fuge benutzten Schlußworte cum sancto spiritu lassen es bei einem einzigen Ausruf bewenden und zuletzt wirbeln noch beide Solostimmen in reich figurirten Läufen ihr Amen, wobei der Chor einigemal mit demselben Ausruf kräftig dazwischen tritt. Die Violinen sorgen für den äußeren Prunk und halten nur bei den Solostellen mit ihrer Lebhaftigkeit zurück.

Auch im Credo fällt der Chor nach den Worten des Priesters gleich mit der Fortsetzung des Meßtextes ein. Hier ist denn auch alles dem Chor zugetheilt und die verschiedenen Texteszeilen vertheilen sich gleich anfangs in die verschiedenen Stimmen; nur vom et incarnatus est angefangen, wo Adagio beginnt, singen alle Stimmen auf dieselben Worte. Dieser Mittelsatz beginnt F-moll, modulirt nach G-moll und schließt beim et sepultus est in B-dur. Daß hier dem Ausdruck tiefster Empfindung nicht allzusehr nachgegeben ist, verdient als ein überraschender Vorzug dieser, leicht zu theatralischem Affekt verleitenden Stelle hervorgehoben zu werden. Von hier an tritt wieder Allegro ein und geht alles in geschlossenen Reihen vorwärts, jede Stimme sich wieder anderer Textworte bemächtigend. Die Solostimmen wissen sich für ihr bisheriges Schweigen doch noch nach dem et vitam venturi saeculi zu entschädigen; ihr Amen ist aber nur, Note für Note, eine Wiederholung des früheren. Die Violinen gehen meistens mit der Oberstimme, der Baß bildet durchaus eine kernige, kraftvolle Unterlage.
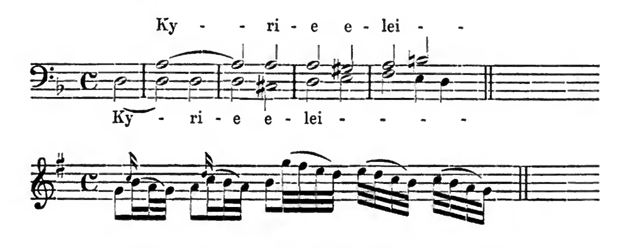
Langsam und feierlich beginnt das Sanctus in kräftigem

Tutti, dem sich die Soprane gleich Stimmen aus höheren Regionen in hübsch verschlungenen Gängen anschließen. Beim pleni sunt coeli vereinigen sich alle Stimmen in feurigem Allegro, mit dem Osanna in excelsis in breiten Accorden hell ausklingend.

Das Benedictus, ein Duett für die beiden Sopranstimmen, ist von herzinniger Lieblichkeit. Nach einem längeren ruhig gehaltenen Vorspiele tritt die erste, dann die zweite Stimme ein, beide nun vorzugsweise in Terzen zusammengehend und nach der Dominant modulirend; nach kurzem Zwischenspiel beginnen beide zugleich und kehren in sanfter Steigerung zum Hauptton zurück. Es liegt ein kindlich frommer Ausdruck in diesem milden Gesang, der uns Haydn's gemüthsvolles Herz öffnet; war ihm doch hier Gelegenheit gegeben, in kleinem Rahmen Wollen und Können auf das schönste zu verbinden. Am Schlusse des Duo wiederholt sich das Vorspiel und schließt sich in herkömmlicher Weise das Osanna an.

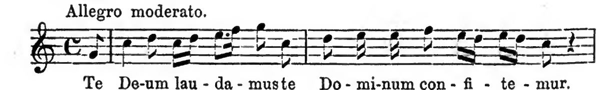
Das Agnus Dei, in dem der Chor durchweg als piano behandelt ist, überrascht gradezu durch seinen, den Worten entsprechenden tief empfundenen Ausdruck und nicht minder durch die wirksame technische Führung. In ruhig gemessenem Accordwechsel modulirt der Satz nach G-moll und von da nach C als Dominant zum Schlußsatz in F-dur. Der Chorsatz ist klangvoll und namentlich der Baß kräftig geführt; die Violinen, sich jeder Zierrath enthaltend, folgen nur der melodieführenden Stimme. Nach dem Haltaccord auf C beginnt das Dona nobis pacem, das nach dem Muster vieler Messen dem Tonsatz des Kyrie angepaßt ist; wir haben also wieder dieselben Läufe und Triller der Solostimmen, die hier dem Ausdruck der ernsten Bitte um Frieden dienen müssen.

Von Haydn's späterem Zusatz von Harmonieinstrumenten müssen wir, so interessant er ist, für diesmal absehen. Dafür sei zweier kleiner Messen gedacht, die in Haydn's Katalog, Nr. 2 und 5, verzeichnet sind und bis jetzt nirgends aufzufinden waren. Erstere hat in Haydn's Katalog den Beisatz: Sunt bona mixta malis; Letztere: Rorate coeli desuper (also eine Adventmesse). Für den Fall ihrer Wiederauffindung folgen hier die Anfangstakte:



Unter den kleineren Kirchenstücken wählen wir nur die nachstehenden, schon früher erwähnten aus, da sich die Zeit ihrer Entstehung (bis 1766) sicher nachweisen läßt. Alle übrigen (die spätesten ausgenommen) werden geeigneter in den, an die erste Periode sich anschließenden Jahren unter Einem zusammenzufassen sein.
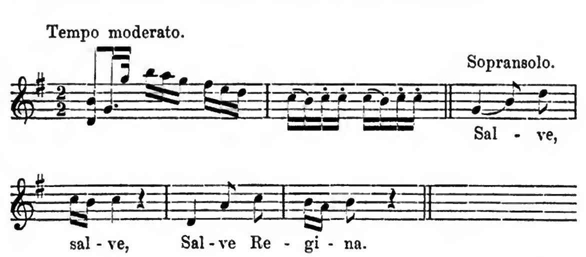
Wir nehmen zunächst das S. 242 genannte Te Deum zur Hand, dessen Anfangstakte hier folgen.



Es ist für die üblichen 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten ad lib., Orgel, Contrabaß und Pauken gesetzt. Der Text ist gradedurch componirt; die Oberstimme ist meistens die Führerin der Melodie. Nach dem ersten Chorsatze folgt das Tu, Rex gloriae als Solo für Tenor behandelt; bei dem Te ergo quaesumus tuis famulis tritt wieder der Chor ein, diesesmal mit Adagio, das aber nur wenige Takte währt, denn schon bei Aeterna fac cum sanctis tuis geht das Tempo in Allegro über! Bei dem Satze Per singulos dies benedicimus Te treten abwechselnd die 4 Solostimmen auf, werden aber nach 11 Takten beim fiat misericordias Tua vom Tutti abgelöst und nun hebt bei den Worten In Te Domine speravi eine wohlgegliederte Doppelfuge an, deren Haupt- und Gegenthema (letzteres die Worte mit non confundar in aeternum ergänzend) sich wirksam von einander abhebt; bis zum Schlusse hält nun vorwiegend der

kräftigste Ausdruck an. Das ganze Werk ist mit einer frischen, nirgends überladenen Instrumentation gesättigt und bildet ein interessantes Gegenstück zu Haydn's großem, im Zenith seiner Künstlerbahn geschriebenen, viel zu wenig beachteteten Te Deum, C-dur, für 4 Singstimmen und volles Orchester.
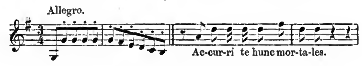
Weiterhin haben wir des S. 260 erwähnten Salve Regina zu gedenken, das mit den folgenden Takten beginnt:
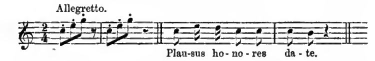


Dieses kleine melodiöse, für eine Sopran- und Altsolostimme geschriebene Musikstück ist in 3 Sätzchen abgetheilt. Im ersten singen die Stimmen theils allein, theils zusammen; das etwas bewegtere zweite Sätzchen ist ausschließlich Altsolo; zum Schlusse nehmen beide Stimmen die erste, diesmal abgekürzte Melodie wieder auf. Diese Fürbitte an die gebenedeite Jungfrau bewegt sich, von 2 Violinen, Violone und Orgel gehoben, in anmuthigem, leicht ansprechendem frommen Gesang, so weich, daß derselbe weit eher unter Italiens blauem Himmel entstanden sein könnte. Haydn hat noch mehrere ähnliche Stücke, namentlich ein größeres Salve Regina (G-moll) im Jahre 1771 geschrieben, das in mehrfacher Auflage (zuerst bei Breitkopf und Härtel, dann bei Holle und neuerdings bei Rieter-Bietermann) anerkennende Verbreitung gefunden hat.

Es folgen nun noch zum Schlusse die Anfangstakte der S. 244 angeführten Offertorien, der Festcantate zur Verherrlichung des Fürsten Nicolaus Esterházy entnommen und durch lateinische Textunterlage zum kirchlichen Gebrauche nutzbar gemacht.

I. Offertorium St. Joanni de Deo. Recitativ und Duett; 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, 2 Oboen, Baß und Orgel.



II. Offertorium. Vierstimmiger Chor, Sopran und Alt conc., Violine conc., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Trompeten, Baß, Pauken und Orgel.



In ähnlicher Weise wurden noch mehrere der kräftigsten Chöre Haydn's aus dem Concertsaale in die Kirche übertragen; namentlich gilt dies von den, einer Gelegenheitscantate (1768) und dem Oratorium „Die Rückkehr des Tobias" (1775) entnommenen Compositionen, die noch heute als Offertorien häufig und mit Vorliebe in katholischen Kirchen aufgeführt werden.

Fassen wir die bisher genannten Compositionen zusammen, angefangen von den unter Entbehrungen und mißlichen Verhältnissen geschaffenen Erstlingswerken des sich selbst überlassenen unbeachteten Kunstjüngers bis zu dem Augenblicke, wo der Thätigkeit des nunmehrigen, an der Spitze einer treu anhänglichen Musikkapelle stehenden fürstlichen Kapellmeisters sich eine neue glänzende Stätte öffnete: so dürfen wir mit Recht den Genius bewundern, der nach verschiedener Richtung hin aus kleinen Anfängen durch gottbegnadetes Talent, strenges Prüfen, Fleiß und Ausdauer und nimmerruhenden Trieb des Vorwärtsstrebens sich zum Entdecker neuer Bahnen aufschwang und somit einen bedeutsamen Wendepunkt in der Musikgeschichte herbeiführte. Starre Formen belebten sich, ein erfrischender Luftzug brachte den belebenden Frühling und was noch in der Knospe schlummerte, sollte bald zu herrlicher Frucht sich entfalten. Gegenüber der unerschöpflichen Erfindungsgabe und der Masse des Gebotenen (das freilich nur von ungleichem Werth sein

konnte, denn Haydn hatte sich aus sich selbst herauszubilden und die neuen Wege erst aufzusuchen) müssen wir um so mehr staunen, wenn wir bedenken, daß Haydn nicht eigentlich rasch arbeitete; er sagte ja selbst: „Ich war nie ein Geschwindschreiber, und komponirte immer mit Bedächtlichkeit und Fleiß; solche Arbeiten sind aber auch für die Dauer, und einem Kenner verräth sich das sogleich aus der Partitur.“ [17] Es verräth sich dieses aber auch durch Haydn's bestimmte und stets sich gleich bleibende feine Handschrift, die nahe zusammenhängt mit seiner sonstigen Sauberkeit und Pünktlichkeit. Diese Züge machen wohl den Eindruck müheloser Arbeit, der aber in Wahrheit gründliches Studium und Strenge gegen sich selbst voran gehen mußten, denn Haydn setzte die Feder nicht eher an, bis er nicht seine Aufgabe bis ins Kleinste überdacht hatte, daher auch die erstaunlich seltenen Correcturen in seinen handschriftlichen Compositionen. Sein Reichthum an Ideen war unerschöpflich; eine Melodie überholte die andere und jede bot etwas Neues. Dennoch ging Haydn haushälterisch mit ihnen um und verschleuderte sie nicht gerne ohne Noth. Dies mußten einst drei reisende Waldhornisten erfahren, die gekommen waren, ihn um kleine Trios für ihre Instrumente zu bitten. Haydn schlug es ihnen rund ab, indem er treuherzig erwiederte: „Solche Tonstücke erfordern gute Gedanken, diese spare ich aber für größere Arbeiten auf, wo ich sie dann gehörig verwende und durchführe.“

Noch einmal kommen wir auf Werner zurück. In der letzten Zeit war er nur noch dem Titel nach Oberkapellmeister; thatsächlich ruhte die Leitung des Orchesters ausschließlich in Haydn's Hand. Werner war alt geworden, kränklich, mürrisch und unzufrieden mit der ihm unverständlichen freien Richtung, die in seinem Orchester Platz gegriffen hatte. Ihm, dem seine orthodoxe Lehre wie ein unumstößliches Evangelium galt, mußte Haydn, der ihm aufgedrungene Verfechter leichtfertiger Grundsätze (denn als solche mußten sie Werner gelten) ein Dorn im

17 Griesinger, Biographische Notizen, S. 116.

Auge sein.[18] Schritt für Schritt sah er sich zurückgesetzt; eine junge, kaum der Schule entwachsene Sängerin versah seinen Gesangspart in der Kirche; bei jeder Festlichkeit war es nur immer Haydn, der zu deren Verherrlichung beigezogen wurde; jedes Jahr mußten alte, liebgewordene Mitglieder der Kapelle scheiden; jedes Jahr brachte neue Erscheinungen, junge Virtuosen, die der neuen Lehre nur allzu leicht huldigten. Selbst Werner's Ansehen war der Kapelle gegenüber geschädigt, nachdem Fürst Nicolaus, kaum zur Regierung gelangt, den Gehalt des Vicekapellmeisters bedeutend erhöht hatte. Nun sollte auch die letzte Domäne, in der Werner jahrelang ausschließlich gebot, die Charfreitags-Oratorien, eingestellt werden. Zu alledem brachte jetzt jeder Tag Kunde von dem neuen Sommerwohnsitze, den sich der Fürst erbaut und der die Kapelle monatelang von Eisenstadt fern halten sollte. Das war zu viel für den alten Mann. Verbittert und zerfallen mit sich und seiner Umgebung, zog er sich in sein Zimmer zurück und suchte hier — die Arbeitslust allein war ihm treu geblieben — in entsagungsvoller Kunstliebe Trost im Schaffen neuer Werke, obwohl er kaum hoffen durfte, sie noch selbst aufführen zu hören. Nachweisbar entstanden in dieser Zeit (1759 bis 1765) 16 Messen, 1 Requiem, 5 Salve Regina, 4 Regina coeli, 4 Alma redemptoris. Immer zitternder wird die Handschrift, immer derber, wuchtiger und sozusagen verdrossener werden die Züge. Gleich dem knorrigen, vielgespaltenen Baumstrunk, dem das Unwetter die Krone, die Aeste sammt den letzten Blättern geraubt: so steht der Alte vor uns. Frau und Kind waren ihm längst gestorben, er selber kämpfte mit zunehmendem Siechthum. Noch einmal läßt er in einer Messe in kunstvoll verschlungener Führung die Stimmen ihre Bitten um Erbarmen, um Frieden zum Himmel senden; noch einmal fügt die müde Hand nach frommem Brauche dem Schlusse A. M. D. G. das altgewohnte Zeichen

---

18 Le Breton (Notice historique etc.) sagt dagegen: „Werner prit en affection Jos. Haydn, il lui donna des conseils et des leçons .... enfin, il lui ouvrit le sanctuaire de l'art etc. Auch in der Allg. Wiener Mus. Zeitung, 1820, Nr. 72 wird bei Aufzählung der österreichischen Componisten Werner als „Lehrer unseres Jos. Haydn" genannt. Haydn hat diesen Punkt nie berührt, obwohl er Werner's Kunstfertigkeit wohl zu würdigen wußte.

bei.[19] Es war die letzte Messe, die Werner geschrieben; wohl ergreift er noch einmal die Feder, aber nur, um bei seinem Fürsten Schutz zu suchen. Welcher Art aber seine Beschwerde war, erfahren wir nicht; seine Erscheinung sollte auch hier für uns im unbestimmten Lichte bleiben. Aus einer Zuschrift des Fürsten an den Regenten (Güterdirector) Rahier, datirt Süttor, Oct. 1765, ersehen wir nur, daß der Fürst ein Schreiben Werner's nicht ungnädig aufnahm, indem er schreibt: „Uebrigens lege ich hier des Kapellmeisters Werner Zuschrift bei; was seine Klagen anbetrifft, werden Sie dieselben bestmöglichst zu vermitteln suchen.“ Die Zuschrift selbst ging verloren.

Bald darauf, am 5. März 1766, umstand die fürstliche Musikkapelle auf dem alten Friedhofe in Eisenstadt am Berg, hart an der kleinen Capelle, das Grab, das den Leichnam ihres, zwei Tage zuvor verstorbenen Oberkapellmeisters aufnahm.[20] Seine Natur konnte Werner nicht verleugnen; noch im Scheiden zeigte er sein Janusgesicht: statt ernster Falten läßt er noch einmal in naiv-launiger Weise ein Zeichen seines einstigen Humors spielen. In den Zeilen seines Epitaph (Beil. VI, b), der nun kaum mehr lesbaren Grabschrift ist jeder Groll verschwunden; in Ergebung hofft der alte Mann, daß Gott ihm die zu frei gesetzten Dissonanzen nicht anrechne, daß er ihn in seinen Himmelschor aufnehme und nicht verdammen werde, wann die Posaune zu Gericht ruft; den frommen Wandersmann aber ruft er um ein Gebetlein an.

Vergebens suchen wir nach einem Anhaltepunkte, um uns die Persönlichkeiten dieses eigenthümlichen Mannes vergegenwärtigen zu können. Von Haydn erfahren wir hierüber nichts, doch wird uns versichert[21], daß er bei mehreren Gelegenheiten mündlich die Verdienste seines Vorgängers rühmlichst anerkannte. Aloys Fuchs, der eifrige Autographen-Sammler, hatte selbst

---

19 Ad Majorem Dei gloriam. Einmal erscheint auch: Deo ter optimo maximo sit laus, honor et gloria in saecula.

20 1766, Martius, 5. huius sepultus est viduus Egregius Dom. Deus Gregorius Werner, famulus Capellae Magister Arcis Kissmartoniensis, aetatis suae 65 annorum. (Pfarr-Register, dem entgegen die Grabschrift Werner's Alter mit 71 Jahren angiebt.)

21 Allg. Wiener Musik. Zeitung, 1843, Nr. 85.

einen eigenhändigen Brief Haydn's, in welchem er sich sehr beifällig über einige Compositionen Werner's ausspricht. Haydn besaß von Werner's Compositionen 9 lateinische Lamentationen mit Orchesterbegleitung und 12 Charfreitags-Oratorien in Partitur. Am sichtbarsten zeigte sich Haydn's Verehrung dadurch, daß er aus Werner's Werken sechs Fugen mit Einleitungen für Streichquartett arrangirte und bei Artaria in Stich herausgab.[22] — Werner's Stil bewegt sich fast ausschließlich in den Künsten des Contrapunktes und steht durchaus selbstständig da. Ein Anlehnen an andere Meister ist nirgends bemerkbar und obwohl manche Stellen einen Anlauf in etwa Händel'scher oder Bach'scher Richtung nehmen, kann man doch von keiner Nachahmung sprechen; es ist überhaupt fraglich, ob Werke der beiden genannten Meister je in die Einsamkeit von Eisenstadt gedrungen sind. Bei aller Verwendung des künstlichen Satzes ist demselben doch eine warme Melodik nicht abzusprechen. Den Sängern zu Gefallen schrieb Werner allerdings nicht; nur spärlich finden sie Unterstützung durch die begleitenden Instrumente, die wieder ihren eigenen Weg gehen. Waren nun auch die einheimischen Sänger an Werner's Satz gewohnt, so setzte man doch anwesende Gäste, welche in der Blüthezeit der Kapelle häufig von Wien kamen, durch Vorlegung solcher Werke auf eine harte Probe. Sie hatten für solche denselben kurzen aber bündigen Ausspruch, den man noch in unsern Tagen in Wien bei Aufführung einer Werner'schen Messe hören konnte: „schön aber schwer.“ Die Charfreitags-Oratorien[23] wurzeln im pietistischen Ungeschmack

22 VI Fugen in Quartetten auf zwei Violinen, Viola und Violoncell von G. J. Werner, Weyland Kapellmeister S. D. des Fürsten N. Esterházy u. s. w. Aus besonderer Achtung gegen diesen berühmten Meister nun herausgegeben von dessen Nachfolger Joseph Haydn. Zu haben in Wien bei Artaria und Co. Verlagsnummer 1707. Angezeigt in der Wiener Zeitung 1804 und 1805.

23 Der Titel eines vielleicht einzig noch vorhandenen Textbuches (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) lautet vollständig: **Debbora** | Ein Weib von Gott erkiest | als Stütze seiner Freunden | **Jahel** | ein Weib so Gott erwählt | zur Geisel seiner Feinden. | Erwiesen durch den Untergang des stoltzen Sisera | Feld-Herrn des Cannaniter-Königs Jabin. | Oratorischer Weise vorgetragen und abgesungen | in Hochfürst-Estorhazyscher Schloss-Capellen bey dem | H. Grabe zu Eysenstadt, den 4. April 1760. | Die Worte



der damaligen Zeit; die Texte greifen in bombastischer Weise zu wahrhaft drastischen Mitteln; ihre musikalische Wiedergabe erwärmt sich nur selten auf solch' unerquicklichem Boden; kaum daß sich als Ganzes die fugirten Chöre hervorthun; die Arien nehmen häufig zum Verwechseln Händel'sche Anläufe, verlieren sich aber in längst veralteter Form; völlig ungenießbar aber sind die langgestreckten Recitative. Die Begleitung besteht meist nur aus Streichinstrumenten, bei einigen Oratorien sind Fagott, Posaune und Pauke verwendet. Ungleich höher stehen die Messen, welche auch in Abschriften vielfache Verbreitung fanden. Das Orchester besteht meistens aus 2 Violinen, Baß und Orgel, seltener genannt sind Oboen, Fagott, Hörner, Posaunen, Trompeten und Pauken. Wären dieselben im Instrumentalen so interessant wie im Vocalen, dabei weniger schwierig, sie würden noch heutzutage mehr gekannt sein. Dazu berechtigt sie die meisterhaft technische Behandlung der einzelnen Theile, die scharf ausgeprägten Motive und ihre contrapunktische Verarbeitung und ihre knappe, gedrungene Form, die nirgends sogenannte Lückenbüßer zuläßt. Unter der großen Anzahl kleinerer Kirchencompositionen sind viele in Eisenstadt Lieblingsstücke geworden und werden auch jetzt noch benutzt. Von den Advent-, Weihnachts- und Hirtenliedern sind viele in naivster Weise in Text und Melodie dem Volksmunde angepaßt. Als Beispiel diene

---

seynd von Antonio Tauffer, Hochfürst-Estorhazyschen Buchhalterey-Verwandten. | Und in die Music versetzt | Durch Gregorium Werner Hochfürstl. Capell-Meister. | Neustadt, gedruckt bey Jos. Adam Fritsch. — Vorstellende: Jahel, die Obsiegerin (Sopran). Debbora, Prophetin und Richterin der Israeliter (Alto). Sisera, Feld-Herr der Cannaniter (Tenor). Barack, Feld-Herr der Israeliter (Baß). Chor der Israelitischen und Cannanitischen Soldaten. — Das Eisenstädter Musikarchiv besitzt 11, das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 8 geistliche Oratorien von Werner in Partitur, sämmtlich von dem früher genannten Mitgliede der fürstlich Esterházy'schen Musikkapelle, J. G. Thonner, geschrieben. Wir finden darunter (in Abkürzungen) folgende Titel: Judith und Holofernes — Job — Adam — Saul und David (1750) — Daniel — Judas Maccabaeus (1757) — Der Tod des h. Joh. v. Nepomuk — Die betrübte Tochter Zion — Fasciculus Myrhae dilectus — Tobias — Mater dolorum — Esther (1746) — Der gute Hirt — Die allgemeine Auferstehung der Todten und das letzte Gericht — Der keusche Joseph (1744).

der Textanfang eines Baßsolo, Aria pro Adventu, aus dem Jahre 1757:

„Bliz, Hagel, Mordgetümmel, Sein' Rach' an mir ausyebt,
Und wann schon selbst der Himmel Bleib ich doch ungetrübt,
Maria ist mein Schürm und Schutz."

Daß Werner in der Kammermusik sich auch freier zu bewegen verstand, bewies er in einigen Partiten, Pastorellen, Orgel- und Clavierconcerten und namentlich in den schon S. 211 erwähnten, dem Fürsten Paul Anton gewidmeten 6 Symphonien und 6 Sonaten für 2 Violinen und Baß, die ersten für Kammer-, die andern als Kirchenmusik zu gebrauchen.[24] Dieses in Augsburg in Stich erschienene und im Charakter der Händel'schen Suiten angelegte Werk würde allein schon genügen, Werner's Tüchtigkeit in Beherrschung aller Gesetze der Satzkunst darzuthun. Die öftere Anzeige desselben im Wiener Diarium läßt vermuthen, daß es seinerzeit sehr gesucht war. Eine „Sinfonia für Laute, 2 Violinen und Baß" kündigt das Wiener Diarium 1731 an; Partiten in Abschrift sind von Breitkopf angezeigt[25]; auch im Privatbesitz hat sich noch manche Werner'sche Composition erhalten.[26]

Mehr aber als all' diese Werke hat Werner's Name bekannt gemacht seine schnurrige, derb-komische Behandlung populärer Stoffe, ja er ist den Lexica und den meisten Musikgelehrten

---

24 Symphoniae sex, senaeque Sonatae, quae posteriores, pro Capellis usurpandae, anteriores verò ex Cameris venirent excipiendae, à Gregorio Werner altetitulati Principis Esterhazy Capellae Magistro concinnatae, ac expositae. Ex urbe Eisenstatt, proxime ad colles Leythae in Hungaria. (Folgt die Dedication.)

25 Verzeichniß musikalischer Werke in Abschrift 1764: I. Partita, 2 Violinen, Viol., Baß, 2 Corni. — Thematischer Katalog der Abschriften 1765, Parte V: I. Partita, 2 Violinen, Viol. e Cembalo; I. Partita, 2 Violinen, Baß, 2 Corni.

26 Aloys Fuchs besaß eine Vesper und 4 Offertorien für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel (Original-Partitur). In Thalberg's Nachlaß befand sich Vesperae Brevissime, Hymnus, Antiphona, etc. Original-Partitur, 26 Blätter. Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt 2 Pastorellen für Cembalo oder Organo conc., 2 Violinen und Viola; Missa quasi vero, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Orgel und Violone, Original-Partitur 1759 und die erwähnten 8 Oratorien. Ferner haben die meisten geistlichen Stifte Oesterreichs Werke von Werner aufzuweisen.

eigentlich nur als Humorist durch diese borstigen, volksthümlichen Burlesken bekannt. Werner's schlagfertige Contrapunktik fand da einen ergiebigen Boden, Funken zu sprühen; der sonst so ernste Mann wird hier förmlich ausgelassen und kleidet die verwegensten Kunststücke in Melodien, die in jeder modernen Operette ihren Platz ausfüllen würden. Am bekanntesten wurden folgende Buffonerien: Zwey neue und extra-lustige musikalische Tafel-Stücke 1. der Wienerische Tandl-(Trödel-)markt [27] (4 Singstimmen, 2 Violinen und Baß); 2. Die Bauern-Richterwahl (5 Singstimmen, 2 Violinen und Baß). [28] Beide erschienen zu Augsburg in Typendruck, ebenso im Jahre 1748: „Neuer und sehr curios-musikalischer Instrumental-Calender. Parthien-weiß mit 2 Violinen und Basso ò Cembalo in die zwölff Jahrs-Monate eingetheilt, und nach eines jedwedern Art und Eigenschafft mit Bizzarien und seltzamen Erfindungen herausgegeben durch Gregorium Josephum Werner. Augspurg, gedruckt und verlegt von Joh. Jacob Lotters seel. Erben." Das Werk ist dem Grafen Franz Zichy de Vasonkö gewidmet. Der lateinischen Zueignung folgt die Vorrede für den Leser und das Inhaltsverzeichniß. In den Hauptmotiven sehen wir hier die Eigenthümlichkeiten der Monate musikalisch wiedergegeben; der Januar zeugt Kälte, der Februar bringt lustige Fastnachtsstücke, der April veränderliches Wetter (vermischte Tonarten); im Mai flötet die Nachtigall u. s. f. Die Sonne rückt quartalweise in die vier Himmelszeichen; die Menuetts bringen durch verschiedene Taktzahlen in beiden Theilen den Wechsel der Tages- und Nachtlänge auf Minuten; selbst die herrschende Jahreszahl gefällt sich in greifbaren Zeichen



27 In ähnlicher Weise schrieb Reinhard Keiser (gest. 1739) die Oper „Der Hamburger Jahrmarkt", 1725 aufgeführt; „Die Leipziger Messe, oder le bon vivant", komische Oper, 1710 aufgeführt. Siehe H. M. Schletterer, Joh. Friedr. Reichardt, 1865, S. 239. — Der jubilirte P. Kämmerer Henr. Wondratsch im Stifte Göttweig erinnert sich sehr wohl, obigen Spaß (der Wiener Tandlmarkt) als Student mit seinen Kameraden öfters aufgeführt zu haben, daß sie aber vor Lachen kaum zu Ende singen konnten.

28 Schletterer (Das deutsche Singspiel, S. 151) zählt sie zu den Vorläufern der modernen Singspiele. Daß sie Werner um 1760 in Wien zur Aufführung gebracht haben soll, bedarf wohl kaum widerlegt zu werden.

Der im musikalischen Archive zu Eisenstadt vorhandene Vorrath an Werner'schen Werken, allein schon genügend, den Fleiß und die Bedeutung dieses Mannes zu documentiren, giebt summarisch genommen folgendes Resultat: 39 Messen; 3 Requiem; 12 Charfreitags-Oratorien; 3 Te Deum; 4 Offertorien: 12 Vespern, Psalmen; Veni sancte; 16 Hymnen (zum Theil in alten Prachteinbänden); 20 Litaneien; 133 Antiphonen; 14 Regina coeli; 14 Alma redemptoris; 5 Ave Regina; 9 Salve Regina; Responsorien, Rorate coeli, Subtuum, Miserere, Lamentationen, Advent- und Weihnachtslieder für 1, 2 und mehr Stimmen; Pastorellen, Kirchensonaten, Orgelconcerte u. s. w.

Durch den Tod Werner's gelangte die Gesammtführung der Musikkapelle factisch in die Hände Haydn's; er hatte nun deren Angelegenheiten gleichzeitig in der Kirchen-, Theater- und Concertmusik zu besorgen. Seinen Gehalt von 400 Fl. rhn. hatte Fürst Nicolaus wenige Wochen nach seinem Regierungsantritte laut Decret vom 25. Juni 1762 mit 200 Fl. aufgebessert; ferner wurde ihm seit 1. Mai 1763 statt der bis dahin genossenen Officierstafel für Kost und Wein täglich 30 Kr., also 182 Fl. 30 Kr. jährlich verwilligt. Sein Gehalt betrug demnach von nun an baar 782 Fl. 30 Kr. und es lag somit der eigenthümliche Fall vor, daß der Vicekapellmeister im Gehalte höher stand als der Oberkapellmeister, der sich noch immer mit den ursprünglich ihm angewiesenen 428 Fl. bescheiden mußte. Haydn's Compositionen waren bereits weit über die Grenzen Oesterreichs gedrungen; Symphonien und Cassationen, Trios und Quartette waren in Abschriften oder gestochen in Leipzig, Paris, Amsterdam und London, den damaligen Hauptstapelplätzen des Musikalienhandels, zu finden. Nun wird sein Name zum erstenmal auch in einer auswärtigen periodischen Zeitschrift [29] unter den Musikern Wiens (speciell unter den Violinisten) genannt: „Joseph Heyden, ein Oesterreicher, Capellmeister bey dem Fürsten Esterhasi, in Sinfonien u. s. w." (im folgenden Jahre bringen dieselben Blätter, 32. Stück, 3. Febr., bereits ein vollständiges „An-

29 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend (J. A. Hiller). Leipzig 1766, 13. Stück. Bericht aus Wien, August 1766.

dante del Sgr. Hayden"). Aber auch das Inland ist schon stolz auf seinen Mitbürger. Das Wiener Diarium, indem es die damals hervorragendsten Musiker Wiens, Georg v. Reutter, Leopold Hofmann, Jos. Steffan, Karl Ditters, Chevalier Gluck, Zechner (Weltpriester), v. Ordonez, Starzer, Gaßmann und Haydn bespricht, sagt über Letzteren:

„Herr Joseph Hayden, der Liebling unserer Nation, dessen sanfter Charakter sich jedem seiner Stücke eindrücket. Sein Satz hat Schönheit, Ordnung, Reinigkeit, eine feine und edle Einfalt, die schon eher empfunden wird, als die Zuhörer noch dazu vorbereitet sind. Er ist in seinen Cassationen, Quattro und Trio ein reines und helles Wasser, welches ein südlicher Hauch zuweilen kräuselt, zuweilen hebt, in Wellen wirft, ohne daß es seinen Boden und Abschuß verläßt. Die monotonische Art der Stimmen mit gleichlautenden Octaven, hat ihn zum Urheber, und man kann ihr das Gefällige nicht absprechen, wenn sie selten und in einem haydenischen Kleide erscheint. In Sinphonien ist er eben so männlich stark, als erfindsam. In Cantaten reizend, einnehmend, schmeichlerisch, und in Menueten natürlich scherzend, anlockend. Kurz, Hayden ist das in der Musik, was Gellert in der Dichtkunst ist." [30]

Wir stehen nun an einem neuen Wendepunkte in Haydn's Leben, indem er von nun an mit seiner Kapelle regelmäßig die größere Jahreshälfte in dem bereits genannten, so eben vollendeten glänzenden Sommersitz seines Fürsten zuzubringen hatte und sich die an ihn als Dirigent und Componist gestellten Anforderungen außerordentlich steigerten. Gleichzeitig aber waren ihm nun immer reichere Mittel an die Hand gegeben, um durch Zuziehung ausgezeichneter Kräfte die fürstliche Kapelle solch' einem blühenden Zustande entgegenführen zu können, daß der Ruf derselben gar bald weit über die Grenzen der Monarchie drang und Künstler und hohe und höchste Herrschaften in Menge

30 Wiener Diarium 1766, Nr. 84. Anhang: Gelehrte Nachrichten, XXVI. Stück. — Obige Zeilen sind aufgenommen in De Luca, „Das Gelehrte Oesterreich". Ein Versuch. Des ersten Bandes zweytes Stück. Wien 1778, S. 309.

herzuströmten, sich von den vielgerühmten Kunstleistungen der virtuosen Kapelle selbst zu überzeugen. Haydn erwarteten somit Jahre angestrengter, aber auch ruhmvoller Arbeit. Er stand nun auf einer Höhe, von der herab er wohl mit Befriedigung auf seinen bisherigen Lebenspfad zurückblicken konnte. Wir haben ihn kennen lernen als simplen Dorfjungen, den der Zufall in die Schule einer kleinen Provinzstadt und von da in das Kapellhaus nach Wien führte; der sich dann, verstoßen und der bittersten Noth preisgegeben, den kümmerlichsten Verhältnissen zum Trotze durch rastlosen Eifer und Fleiß und angeborenes Talent in eigener Schule großzog, bis er durch die aneifernde Theilnahme eines kunstsinnigen Edelmanns und bald darauf in seiner ersten bescheidenen Anstellung als Musidirector auf jene Pfade hingewiesen wurde, auf denen fortan sein Name in unvergänglichem Ruhme segensreich fortleben sollte. Dies waren die ersten erwärmenden Sonnenstrahlen eines bis dahin wenig ermuthigenden Lebens, das Haydn nun eine beneidenswerthe Mission übertrug. Daß er diese auszuführen im Stande sei, bewies er schon jetzt. Nebst seinem folgenschweren Verdienste als Schöpfer neuer Bahnen ward ihm aber auch die beseligende Gabe zu Theil, den in ihm ruhenden Seelenfrieden durch seine klaren, erfrischenden und das Gemüth unmittelbar anregenden Werke auch auf seine Mitmenschen übertragen zu können und sie Schmerz und Trauer vergessen zu machen. Mit seinen heiteren, lebensfrohen Quartetten brachte er musikalischen Sinn in Familie und Haus, mit seinen Symphonien bewirkte er dasselbe in größerem Kreise, indem er zugleich einen förmlichen Umschwung im öffentlichen Concertleben hervorrief. Verein auf Verein bildete sich, diese von Humor und Feuer durchdrungenen Schöpfungen kennen zu lernen. Unzählige frohe Stunden sollten die Musiker und Musikfreunde diesen beiden Kunstgattungen zu verdanken haben. Haydn selbst mußte dies fühlen; die freudige Stimmung, die seine Werke hervorriefen, mußte ihm als untrüglicher Beweis des Zaubers seiner Schöpfungen dienen und ihn aufmuntern zu immer höherer Vollkommenheit. Und daran ließ er es nicht fehlen. Gleich dem Gärtner, dem das Gedeihen des fruchtbringenden Bodens anvertraut ist: so wußte auch Haydn sein ihm von Gott verliehenes Talent mit liebevoller Sorgfalt zu hegen und zu pflegen; selbst die einfachste Blume,

der unscheinbarste Gedanke blieb von ihm nicht unbeachtet und immer wußte er dabei Anmuth und Wohllaut zu wahren. Den Baum, der ihm im Keime sein Dasein verdankte, schon jetzt sehen wir ihn sich zu stattlicher Höhe erheben; die Aeste breiten sich aus und unter dem kühlenden Schatten ihres üppigen Blätterschmuckes tummeln sich blühende Kinderschaaren in lustigem Reigen, von glücklich Liebenden belauscht, die von Seligkeit trunken sich in wonnigen Träumen wiegen; von heiter blickenden Greisen umringt, die in ihrem Anblicke sich verjüngt fühlend längst vergangener Tage gedenken. Und in dem saftig grünen Laubwerk beginnt es zu schwirren und sich zu regen und alle Lüfte durchzittert nur Ein Ton, der Ton seliger Freude und ungetrübter Lebenslust.

Die Schwelle von Haydn's neuer Lebensperiode überschreitend folgen wir ihm nun durch den Zeitraum eines Vierteljahrhunderts nach Esterház, dem am südlichen Ende des Neusiedler-Sees gelegenen prachtvollen Sommer-Palais des reichsten und durch glänzende geistige Eigenschaften gleich ausgezeichneten Fürsten. Dorten erwarten uns die mehr und mehr gereiften Schöpfungen des liebenswürdigsten Meisters, der im steten Verkehr mit Künstlern und hochgestellten Persönlichkeiten nun allerwärts thätig eingreift bei glänzenden Festen, im traulichen Musikzimmer des Fürsten, im Concertsaale, im Schauspiel- und Opernhause und selbst im niedlichen Marionetten-Theater, überall von seinem Fürsten geschätzt und von seinen Untergebenen wie ein Vater geliebt und verehrt.

Auf Wiedersehen also in Esterház!

Beilagen.

I.

Auszüge aus Pfarramts-Registern.

1. 1657 Februarius. Copulati sunt Caspar Haiden gebürtig im Dorff Datten auf der Haydt, ein Purgknecht dahier, mit Elisabeth, weil. Adam Schalern, Purgers dahier und Margaretha seiner Ehewürthin eheliche Tochter. Testibus: H. Thomas Vogler und Georg Haizinger eines. (theils), H. Paul Hainz und Wilhelm Süeß andern Theils. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

2. 1687, 23. Nov. ist copulirt worden Thomas Hayrn, ein junger Gesell, und seines Handtwerks ein Wagner, deß Ehrbarn Caspar Hayrn, gewesten Bürger allhier, undt Elisabeth seines Eheweibs, Beeder sel. Ehelicher Sohn, mit Jungfrau Catharina, deß Anthonj Blanninger und seines Eheweibs Ehel. Tochter. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

3. 1701, 4. Sept. † Thomas Hayden, Burger des Innern Raths, undt Wagner Maister allhier zu Hainburg. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

4. 1702, 8. Januar. Es seindt copulirt worden der Ehrengeachte Junge Gesell Mathias Seefrantz ein Waagner, des Adam Seefrantz burgerl. Wagner Maister zu Prugg an d. Leytta, noch im Leben undt Maria dessen Ehe Würthin seel. ehel. Sohn. Mit d. Tugendtf. Wittib Catharina des Weyl. Ehren Vesten undt wohl Weisen Hrn. Thoma Hayden des Innern Raths undt Wagner Maister allhier zu Hainburg seel. verlassene Ehefrauen. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

5. 1739, 17. Mai. † Frau Catharina Seefranzin, burgerl. Waagner Maisterin alhier, ihres Alters 68 Jahr. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

6. Januarj d. 31. 1699.	Infantes	Parentes	Patrici	Locus
	Mathias	Thomas Haydn Catharina, uxor	Gregor Piernhardt, Eva Rosina, uxor	Hainburg

(Pfarr-Reg. Hainburg.)

7. 1707, 10. Nov. ist getaufft worden Maria. Par. Lorentz Koller, mitnachbar alhier, ux. Susanna. Pat. Georg Pierg mitnachbar alhier, ux. Sibila. Rorraw. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

8. 1728, 24. Nov. Ist copoliert worden der Ehren geachte Junggesell Mathias Hein Burger und Wagner Maister alhier, des Ehrn geachten Thoma Hein, gewester burgl. Wagner Maister in der Statt Heinburg und Catharina dessen Ehewürthin beede Eheleibl. Sohn mit der Tugent Samben Jungfrau Maria Kollerin des Ehren geachten Lorentz Koller gewester Markht Richter alhier und Susanna dessen Ehewirthin beede Eheleibl. Tochter. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

9. Taufe Joseph Haydn's:

Dies et Mens.	Infantes	Parentes	Patrini.	Baptizans	Locus
1. Aprilis. 1732.	**Franciscus Josephus** fil. legit.	Mathias Haiden bürgl. Wagnerm. zu Rohrau. Und Anna Maria uxor ejus.	Ehr. Josephus Hoffmann, Herrschaftl. Bestand-Müller zu Gerhaus et Catarina. Dña uxor ej.	ego supra	Rohrau

(Taufender Priester): Andrea Julio Selescoviz p. t. Parochiae Provisore et Administratore zu Rohrau. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

10. 1754, 25. Febr. ist zu Rohrau conducirt und begraben worden des allhiesigen Herrn Markht Richter Mathiä Haiden, bürgerl. Wagnermeistern Maria Anna Seine Ehefrau. Ihres Alters 44 Jahre. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

11. 1729, 9. Febr. (getauft): Maria Anna Aloysia Apollonia. (Eltern): Joannes Petrus Keller, hoffb. Perruquenmacher, Maria Elisabetha, uxor. (Pathen): Anna Maria Glasin, Franciscus Glas, kais. Portier. (Pfarr-Reg. St. Stephan, Wien.)

12. 1760, 26. Novembris. cop. sunt: Der Hochgeerthe Hr. Joseph Hayden, Music-Director bey titl. Hrn. Grafen v. Marzin, ledig, von Rohrau bey Brugg gebürtig, des Hrn. Mathias Hayden, eines Wagnermeisters, und Anna Maria ux: sel. Ehel. Tochter (sic!). Mit der Hochgeehrt- und Tugendreichen Jgfr. Maria Anna Kellerin, allhier gebürtig, des Hrn. Johann Peter Keller, Hofbefreyten Peruqueenmachers, und Elisabetha ux. Ehel. Tochter. Testes: Hr. Carl Schuncko, bürgl. Steinmetzmeister allhier und Hr. Anton Buchholtz bürgerl. Markt-Richter.

Dispensati in tribus denuntiationibus Authoritate Ordinaria, deposito utrinque Libertatis juramento. (Pfarr-Reg. St. Stephan, Wien.)

13. 1800, 20. März. Nr. 83, Stadt † Haydn Anna Maria des Joseph von Haydn berühmten Kapelmeister et doctor Music Gemahlin, 70 Jahre. Beerdigt am 22. Nachmittags. (Pfarr-Reg. Baden bei Wien.)

14. 1763, 14. Sept. ist begraben worden der gottseel: Mathias Hayden gewester Markht-Richter alhier, aetatis 65 annorum reliquit viduam Mariam Annam. Pfarr-Reg. Rohrau.)

II.

Autobiographische Skizze von Joseph Haydn.[1]

Mademoiselle!

Sie werden es mir nicht für übel nehmen, wan ich Ihnen ein allerhand Mischmasch ob dem abverlangten einhändige: solche Sachen ordentlich zu beschreiben, forbert Zeit, diese habe ich nicht, derenthalben getraute ich mich nicht an Monſ. Zoller selbst zu schreiben, bitte derohalben um Vergebung:

ich übersende nur einen rohen Auffatz, dan weder stolz noch Ruhm sondern die allzugroße Güte und überzeugende Zufriedenheit einer so gelehrten Nationalgesellschaft über meine bisherigen Werke veranlasset mich dero begehren zu willfahren.

Ich wurde gebohren Anno 1733 den letzten Mertz in dem Marktfleck Rohrau in Unteröſterreich bei Prugg an der leythä. Mein Sel. Vatter ware seiner Profeßion ein Wagner und Unterthan des Grafen Harrachs, ein von Natur aus großer Liebhaber der Musik. Er spielte ohne eine Note zu kennen die Harpfe, und ich als ein Knabe von 5 Jahren sang ihm alle seine simple kurze Stücke ordentlich nach, dieses verleitet meinen Vatter mich nach Haimburg zu dem Schul Rector meinen Anverwandten zu geben, um allda die musikalischen Anfangs Gründe sammt anderen jugentlichen Nothwendigkeiten zu erlehrnen. Gott der Allmächtige (welchem ich alleinig so unermessene Gnade zu danken) gab

---

1 Im Jahre 1778 erschien zu Wien „Das gelehrte Oesterreich. Ein Versuch". Schon vordem waren erschienen „Das erste gelehrte Lexicon" (1776) und die erste National-gelehrte Zeitung unter dem Titel: „Oesterreichs gelehrte Anzeigen" (1777), alle drei herausgegeben von De Lucca. In Betreff dieser Unternehmungen scheint Haydn umgehend aufgefordert worden zu sein, seine Autobiographie einzusenden und er schrieb demzufolge obigen Brief, der dann sammt dem von Haydn selbst unrichtig angegebenen Geburtsjahr im Auszuge zu seiner Biographie benutzt wurde in vorerwähntem „Das gelehrte Oesterreich", des 1. Bandes 3. Stück, 1778, S. 309. — Ein gewisser Jos. Ferdinand Weigl veröffentlichte zuerst Haydn's Brief (von dem er das Original in Händen hatte) in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode", 1836, 4. Quartal Nr. 156, S. 1241 ff. unter der Aufschrift: „Ein Brief von Joseph Haydn." (Das fehlende Datum wird mit dem Jahre 1776 oder 1777 zu ersetzen sein.) Dieser Brief erschien dann wieder abgedruckt in der „Europa" von Lewald (1837), im „Echo" (1857), „Iris" (1858), in Nohl's „Musikalische Briefe" (1867). — Man erzählt, daß einst ein junger Mann sich dem Fürsten Nicolaus Esterházy vorstellte, um eine Anstellung zu erbitten; um desto sicherer zu gehen, glaubte er, dem Fürsten Haydn's Brief anbieten zu müssen. Der Fürst aber, just übel gelaunt, bedeutete dem Manne, er solle sich zum † scheren. — Zu obigem Abdruck diente als Vorlage die erste Veröffentlichung des genannten J. F. Weigl.

mir besonders in der Musik so viele Leichtigkeit indem ich schon in meinem 6. Jahr ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang, auch etwas auf dem Klavier und Violin spielte.

in dem 7. Jahre meines alters hörte der Sel. Herr Kapell Meister von Reutter in einer Durchreise durch Haimburg von ungefähr meine schwache doch angenehme Stimme, Er nahme mich alsogleich zu sich in das Capell Hauß, allwo ich nebst dem Studiren die singkunst, das Clavier und die Violin von sehr guten Meistern erlehrnte. ich sang allda sowohl bei St. Stephan als bei Hof mit großem Beifall bis in das 18. Jahr meines Alters den Sopran. Da ich endlich meine Stimme verlohr, mußte ich mich in unterrichtung der Jugend ganzer acht Jahr kummerhaft herumschleppen (durch dieses Elende Brod gehen viele Genie zu Grund, da ihnen die Zeit zum Studiren mangelt), die Erfahrung traffe mich leider selbst, ich würde das wenige nie erworben haben, wann ich meinen Compositions Eyfer nicht in der Nacht fortgesetzt hätte, ich schriebe fleissig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte von dem berühmten Herrn Porpora (so dazumal in Wien ware) die ächten Fundamente der setzkunst zu erlehrnen: endlich wurde ich durch Recomendation des seligen Herrn von Fürnberg (von welchem ich besondere Gnade genosse) bei Herr Grafen von Morzin als Directeur, von da aus als Capellmeister bei Sr. Durchl. den Fürsten [Esterhazy] an und aufgenommen, allwo ich zu leben und zu sterben mir wünsche.

Unter andern meiner Werke haben folgende den meisten Beifall erhalten: Die Opera: „Le Peschatrici“. — „L'incontro improviso“, welche in Gegenwart Ihro k. k. Majestät ist aufgeführt worden. — „L'infedeltà delusa“. — Das Oratorium: „Il ritorno di Tobia“ in Wien aufgeführt.

Das „Stabat Mater“, über welches ich von einem guten Freund die Handschrift unsers großen Tonkünstlers Hasse mit unverdienten Lobsprüchen erhalten. Eben diese Handschrift werde ich zeit Lebens wie Gold aufbehalten nicht des Inhalts sondern eines so würdigen Mannes wegen.

In dem Kammerstyl habe ich außer den Berlinern fast allen Nationen zu gefallen das Glück gehabt, dieses bezeugen die öffentlichen Blätter, und die an mich ergangenen Zuschriften: mich wundert nur, daß die sonst so vernünftigen Herrn Berliner in ihrer Kritik über meine Stücke kein Medium haben, da sie mich in Einer Wochenschrift bis an die Sterne erheben, in der andern 60 Klafter tief in die Erde schlagen, und dieses ohne gegründeten warum: ich weiß es wohl; weil sie ein und andere meiner Stücke zu produciren nicht im stande, solche wahrhaft einzusehen aus eigenlieb sich nicht die Mühe geben, und anderer Ursachen mehr, welche ich mit der Hülf Gottes zu seiner Zeit beantworten werde: Herr Kapellmeister von Dittersdorf aus Schlesien schrieb mir unlängst mit Bitte mich über ihr hartes Verfahren zu rechtfertigen, ich antwortete aber demselben, daß eine Schwalbe keinen Sommer mache, vielleicht wird denenselben von unpartheyschen der Mund mit nächsten so gestopft, als es ihnen schon einmal wegen der Monotonie ergangen. Ueber alles das aber bemühen sie sich äußerst alle meine Werke zu bekommen, ein

welches mich der k. k. Gesandte zu Berlin Herr van Baron Switen diesen verflossenen Winter, als derselbe in Wien ware, versicherte: genug hievon.

Liebe Mademoiselle Leonore! Sie werden also die Güte haben, dem Mons. Zoller nebst höfliche Empfehlung gegenwärtiges Schreiben seinem einsichtsvollen Gutachten überlassen: mein größter Ehrgeiz bestehet nur darin, vor aller Welt, so wie ich es bin, als ein rechtschaffener Mann angesehen zu werden.

Alle Lobes Erhebungen widme ich Gott dem Allmächtigen, welchem alleinig für solche zu danken habe: mein Wunsch sey nur dieser, weder meinen Nächsten, noch meinen gnädigsten Fürsten, viel weniger barmherzigen Gott zu beleidigen:

übrigens verbleibe mit aller Hochachtung Mademoiselle

Dero aufrichtigster Freund und Diener

Josephus Haydn.

III.

Verzeichniss der in Wien in den Jahren 1740—1766 aufgeführten italienischen Opern, Serenaden, Feste teatrali und Kammer-Cantaten.[1]

1740.

Faschingsonntag. **Introduzione per un ballo villianello.** Musik v. Bonno. Bei Hof aufgef. von d. Erzherzoginnen Mar. Theresia, Mariamne u. den Hofdamen.

14. Mai. **La generosa Spartana**, Serenata per musica, Text v. Abb. Pasquini, Musik v. Gius. Bonno. Im kais. Lustschlosse Laxenburg zum Namenstage der Erzherzogin Maria Theresia.

26. Juli. **I Lamenti d'Orfeo.** Festa di camera a 2 voci v. Pasquini, Musik v. Wagenseil. In der inneren Burg.

28. Aug. **Zenobia.** Dramma per mus. v. Metastasio, Musik v. Predieri. Balletmusik von Nic. Matteis. In der kais. Favorita, zum Namenstage der Kaiserin Elisabeth Christine.

1. Oct. **Il Natale di Giove.** Azione teatrale in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Bonno. Kais. Favorita, aufg. von 2 Erzherzoginnen, Fürst Carlo di Lorrena, 1 Hofdame und 1 Cavalier.

1741.

L'amor prigioniero. Componimento dram. in 1 atto a 2 voci v. Metastasio, Musik v. Reutter. Auf d. kais. Privatbühne.

1 Nach den Aufzeichnungen des verstorbenen Herrn Dr. Leopold Edlen von Sonnleithner, ergänzt durch Auszüge aus dem Wiener Diarium 2c. 2c.



1742.

3. Febr. Eine neue Welsche gesungene Opera, aufgef. im neu erbauten Theater nächst der Burg.

1743.

19. Jan. **l'Olimpiade.** Dram. per mus. Theater n. d. Burg.
13. März. **Il vero omaggio.** Comp. dram. in 1 atto a 2 voci v. Metastasio, Musik v. Bonno. Schönbrunn, zum Geburtstage d. Erzh. Joseph.
16. Oct. **l'Asilo d'Amore.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg.
16. Dec. **Constantinus,** durch die Kraft des Kreuzes des Maxentii Besieger. Lat. Schauspiel mit Zwischenmusik, Tänzen und Schlachten. Musik v. Reutter. Aufg. im k. k. acad. Collegio Soc. Jesu von den Schülern in Gegenwart d. Hofes.

1744.

8. Jan. **l'Ipermestra.** Dram. per mus. in 3 atti v. Metastasio, Musik v. J. A. Hasse. Tänze v. Hilverding. Musik zur Licenza v. Predieri, zu den Tänzen v. Holzbauer. Zuerst aufg. im Hofzirkel dann im alten Hofopernhause, zur Vermählungsfeier der Erzherzogin Mar. Anna u. Herzog Karl v. Lothringen, wiederholt zum 3. mal am 25. Jan. (Letzte Vorstellung im alten Hofopernhause, nachm. Redoutensälen.)
La Danza, Cant. a 2 voci. Text v. Metast., Musik v. Bonno. Bei Hof.
Catone in Utica. Dramma per musica. Th. n. d. Burg.

1745.

4. Oct. **La Generosita triumphante.** Dram. p. mus. Theater n. d. Burg.

1746.

Im Carneval. **Gianguir.** Parte I u. II. (Text v. Apost. Zeno (?), Musik v. Caldara (?).)
21. April. **Arsace.** Dram. per mus. in 3 atti.
14. Mai. **Ariodante.** Dram. per mus. Tänze v. A. Philbois. Th. n. d. Burg. Zum Geburtstage d. Kaiserin Mar. Theresia.
27. Juli. **Arallada.** Dramma per mus. con 3 Balli. Zum Namenstage d. Erzherzogin Mar. Anna.
2. Oct. **Semiramide.** Dram. per mus. in 3 atti. Tänze v. Ant. Philbois. Th. n. d. Burg.
4. Oct. **Artaserse.** Dram. per mus. con 3 Balli. Text v. Metastasio. Zum Namenstage des Kaisers Franz I.
15. Oct. **La Clemenza di Tito.** Dram. per mus. v. Metastasio, Musik v. Wagenseil. Zum Namenstage d. Kaiserin. (Wiederholt am 26.)
La serva Padrona. Intermêzzo musicale. Musik v. Pergolese (?). Th. n. d. Burg.
Il Pittore. Intermêzzo musicale Th. n. d. Burg.

1747.

13. Mai. **Arminio.** Dram. per mus. Musik v. Hasse, Balletmusik v. Holzbauer. Theater n. d. Burg. Zur Geburtsfeier der Kaiserin.
18. Oct. **La costanza supra tutto.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg. Namensfeier der Kaiserin.

1748.

14. Mai. **La Semiramide riconosciuta.** Dram. per mus. in 3 a. von Metastasio, Musik v. Gluck. Th. n. d. Burg. Geburtsfeier d. Kaiserin (wiederholt am 15., 19., 25. Mai u. 5. Juni. Semiramide — Sgra. Vittoria Tesi).
26. Juni. **Il Protettore alla moda.** Lust. musik. Schauspiel. Th. n. d. Burg.
11. u. 21. Aug. **Alessandro nell' Indie.** Dram. per mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik v. Wagenseil. Th. n. d. Burg.
12. Aug. **La Nobilta immaginaria.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg.
28. Aug. **Leucippo.** Favola pastorale in 3 atti. Musik v. Hasse. Geburtstag d. verw. Kaiserin Elisabeth Christine.
29. Sept. **La Fata maravigliosa.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg.
4. Oct. **Il Siroe.** Dram. per mus. in 3 atti. Musik v. Wagenseil. Th. n. d. B. Namensfest des Kaisers.
27. Oct. u. 25. Nov. **Il Demetrio.** Dram. p. mus. in 3 atti. Musik v. Bald. Galuppi. Th. n. d. Burg. Namenstag d. Kaiserin Mar. Theresia.

1749.

Carneval. **L' Ataserse.** Dram. per mus. v. Metastasio, Musik v. Galuppi. Th. n. d. Burg.
14. Mai. **L' Olimpiade.** Op. v. Metastasio, Musik v. Wagenseil. Geburtsfeier der Kaiserin M. Theresia.
28. Aug. **Achille in Sciro.** Dram. p. mus. in 3 atti v. Metastasio, Musik v. Nic. Jomelli. Th. n. d. Burg. Geburtsfeier d. verw. Kaiserin.
— **Augurio di felicità.** Cantata à 3 voci v. Metastasio, Musik v. Reutter. In Schönbrunn von den 3 Erzherzoginnen Marianna, Mar. Christine u. Mar. Elisabeth, zur Geburtsfeier ihrer Großmutter der verw. Kaiserin.
4. Oct. **Ezio.** Dram. per mus. v. Metastasio, Musik v. Jomelli. Th. n. d. Burg. Namenstag d. Kaisers.
La Merope. Dram. per mus. Text v. Metastasio, Musik v. Jomelli.
Catone in Utica. Dram. per mus. v. Metastasio, Musik v. Jomelli.

1750.

30. März. **l' Andromaca.** Dram. p. mus. in 3 atti, Musik v. versch. Componisten. Th. n. d. Burg.

14. Mai. **Antigone.** Dram. p. mus. Musik v. Wagenseil. Th. in Schönbrunn, Geburtsfeier der Kaiserin.

— **La rispettosa tenerezza.** Comp. dram. v. Metastasio, Musik v. Reutter. Beide in Schönbrunn, durch 3 Erzherzoginnen, zum Namenstag d. Kaiserin.

26. Juli. **Euridice.** Favola postorale per musica in 2 parti. Musik v. versch. Componisten. Namenstag d. Erzherzogin Marianna.

28. Aug. (u. 8. Oct.) **Armida placata.** Dram. p. mus. in 2 atti. Th. n. d. B. Geburtstag d. verw. Kaiserin.

4. Oct. **Velogesus.** Dram. p. mus. Schönbrunn. Namensfest d. Kaisers (14. u. 28. Oct. wiederholt im Th. n. d. Burg).

8. Dec. **Vincislao.** Dram. p. mus. in 3 atti. Musik v. Wagenseil. Th. n. d. Burg. Freier Eintritt. Zum Geburtstage des Kaisers.

1751.

Il rè pastore. Dram. p. mus. in 3 atti v. Metastasio, Musik v. Bonno. Bei Hofe in Schönbrunn. (Es sangen Graf Pergen, d. Ehrenfräuleins Frankenberg, Rosenberg, Lamberg u. Kollonicz.)

1752.

13. Mai. **L' Eroe cinese.** Dram. per mus. in 3 atti v. Metastasio. Musik v. Bonno. In Schönbrunn zur Geburtsfeier d. Kaiserin. (Es sangen Fürst v. Taxis u. die vorgenannten Damen.) Wiederholt am 3. Juli zum 4. und letztenmale bei Hofe.

Andromaca. Dram. per mus. in 3 atti. Musik v. David Perez. Th. n. d. Burg.

Alessandro severo. Festa di camera von Abbate Pasquini, Musik v. Bonno. Bei Hofe.

1753.

15. Oct. **La Clemenza di Tito.** Dram. p. mus. in 3 atti v. Metastasio, Musik v. Andrea Adolfati. Th. n. d. Burg. Namenstag d. Kaiserin.

1754.

8. Dec. **Il Tributo di rispetto e d'amore.** Compon. dram. in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Reutter. In der Burg von 3 Erzherzoginnen. Zum Geburtsfeste des Kaisers.

Le Cinesi. Azione teatrale con balli v. Metastasio, Musik v. Gluck. Theater n. d. Burg. (Vorher in Schloßhof beim Prinzen v. Sachsen-Hildburghausen.)

1755.

13. Mai. **La Danza.** Comp. dram. à 2 voci v. Metastasio, Musik v. Gluck. In Laxenburg zum Geburtsfest der Kaiserin, dann im Th. n. d. Burg. (Es sangen Sgra. Cattarina Gabrielli und Karl Friberth.)

Juni. **Le Cacciatrici amanti.** Dram. per mus. à 4 voci. Musik von Wagenseil. Bei Hofe.

Nov. **La Gara.** Comp. dram. in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Reutter. Bei Hofe, a. Anlaß d. Entbindung d. Kaiserin. Erzh. Marianna u. 2 Hofdamen sangen.

8. Dec. **L' innocenza giustificata.** Pastorale in 1 atto, nach Metastasio zusammengestellt, Musik v. Gluck. Th. n. d. Burg.

1756.

Il sogno. Compon. dram. in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Reutter. Bei Hofe. (Erzherzogin Marianna und 2 Hofdamen.)

Mai. **L' amor prigioniero.** Dram. p. mus. Musik v. versch. Componisten. Th. n. d. Burg.

Aug. **L' innocenza giustificata,** Musik v. Gluck (neu in Scene gesetzt.)

Dec. **Il rè pastore.** Dram. p. mus. in 3 atti v. Metastasio, Musik v. Gluck. Theater n. d. Burg. Geburtsfeier des Kaisers.

1757.

Il Sogno. Comp. dram. v. Metastasio, Musik v. Reutter. Bei Hofe. (Erzherzogin Marianna und 2 Hoffräulein.)

Il mercato di Malmantile. Op. comique, Musik v. Giuseppe Scarlatti. Th. n. d. Burg.

L' isola disabitata. Op. com., Musik v. G. Scarlatti.

1758.

Carneval. **Ifigenia in Tauride.** Dram. serio p. mus. in 3 atti, Musik von Tommaso Traetta. Th. n. d. Burg.

1759.

Carneval. **Ifigenia in Tauride.** Wiederholt.

La serva scaltra. Op. buffa. Musik v. Giuf. Scarlatti. Th. n. d. Burg.

1760.

8. Oct. **Alcide al bivio.** Festa teatrale in 1 a., Musik v. Hasse.

— **Tetide.** Serenata in 1 a. v. G. Migliavacca, Musik v. Gluck. Beide im großen Redoutensaale zur Vermählung Erzh. Joseph II. mit Prinzessin Isabella von Bourbon († 1763). Es sangen Sgre. Cat. Gabrielli, Maria Pinelli, Teresa Giacomozzi; Sgri. Manzuoli, Carlo Carlani.

Issipile. Dram p. mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik v. G. Scarlatti. Th. n. d. Burg.

I Tintaridi. Dram. p. mus. in 3 a., Musik v. Tom. Traetta. Th. n. d. Burg.

La Clemenza di Tito. Dram. p. mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik v. Gius. Scarlatti. Th. n. d. Burg.

1761.

3. Jan. **Armida.** Op. seria in 3 a., Musik v. Traetta. Th. n. d. Burg.

1762.

24. März. **Prometeo assoluto.** Serenata, Musik v. Wagenseil. Bei Hofe.
27. April. **Il Trionfo di Clelia.** Dram. p. mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik v. Hasse. Bei Hofe, aus Anlaß der Entbindung d. Erzherzogin Isabella (20. März). 13. Mai wiederh. zur Geburtsfeier d. Kaiserin.
5. Oct. **Orfeo ed Euridice.** Dram. per mus. in 2 atti von Ranieri di Calzabigi, Musik v. Gluck. Ballette von Gäsparo Angiolini. Th. n. d. Burg. (Es sangen Sgra. Bianchi — Euridice; Sgre. Guadagni — Orfeo; Sgra. Glebero-Clavarau — Amore.)

1763.

Carneval. **Artaserse.** Dram. p. mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik v. Scarlatti. Th. n. d. Burg.
Zenobia. Dram. p. mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik v. Hasse.
14. Mai. **L' isola disabitata.** Azione teatrale in 1 a. v. Metastasio, Musik von G. Scarlatti. Bei Hofe. Zum Geburtsfest d. Kaiserin.
4. Oct. **Ifigenia in Tauride.** Dram. p. mus. in 3 a., Musik v. Traetta. In Schönbrunn. Zum Namensfest d. Kaisers.
Dez. **Ezio.** Dram. p. mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik v. Gluck.

1764.

April. **Egeria.** Festa teatrale in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Hasse. Bei Hof. Zur Krönung des Erzh. Joseph II. als r. König (3. April) aufg. von 4 Erzherzoginnen, Erzherzog Leopold tanzte den Cupido. Wiederholt im Th. n. d. Burg von d. Mitgliedern d. Theaters.
Juli. **Alcide negli orti esperidi.** Dram. p. mus. v. Marco Coltellini, Musik v. Francesco Majo. Th. n. d. Burg.
L' Olimpiade. Dram. p. mus. in 3 a. v. Metastasio, Musik von Florian Gaßmann. Th. n. d. Burg.
Il mercato di malcantile. Dram. gioc., Musik v. Dom. Fischietti. Th. n. d. Burg.
Ezio.
Orfeo ed Euridice. } Wiederholt.

1765.

23. Jan. **Il Parnasso confuso.** Festa teatrale in 1 atto v. Metastasio, Musik v. Gluck.
— **Il Trionfo d'amore.** Festa teatr. in 1 a. v. Metastasio, Musik v. Gaßmann. Aufgef. von den Mitgliedern des Theaters n. d. Burg.

Beide in Schönbrunn. Zur Vermählungsfeier des Erzh. Joseph II. mit Maria Josepha v. Baiern († 1767). (In Gluck's Festmusik sangen die Erzherzoginnen Mar. Elisabeth, Amalie, Josepha, Karoline; am Clavier: Erzherzog Leopold; beim Tanz: Erzherzoge Maximilian u. Ferdinand u. Prinzessin Antonie; als Schäfer u. Schäferinnen tanzend: die jungen Grafen Franz u. Johann v. Clary, Xavier v. Auersperg, Friedrich v. Fürstenberg; die jungen Gräfinnen Therese u. Christiane v. Clary; Christine u. Pauline v. Auersperg.)

30. Jan. **Telemaco, ossia l'isola di Circe.** Dram. p. mus. in 2 a., Musik v. Gluck. Th. n. d. Burg (bei freiem Eintritt).

Febr. **Gli stravaganti.** Op. buffa in 2 atti, Musik v. G. Scarlatti. Bei Hofe.

Am 18. August starb Kaiser Franz I. in Innsbruck und blieben die Theater geschlossen bis Ostermontag 1766.

IV.

Lehrbücher aus Jos. Haydn's Nachlass.

1. Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem Musicae regularem; methodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita. Elaborata a Joanne Josepho Fux. Viennae Austriae. Typis Joannis Petri Van Ghelen. 1725.
2. Der vollkommene Kapellmeister, das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muß, der einer Kapelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will. Zum Versuch entworfen von Johann Mattheson. Hamburg, 1739.
3. Kern melodischer Wissenschaft, bestehend in den auserlesensten Haupt- und Grund-Lehren der musikalischen Setz-Kunst oder Composition, als ein Vorläuser des vollkommenen Kapellmeisters. Ausgearbeitet von Joh. Mattheson. Hamburg, 1737.
4. Joh. Mattheson's große General-Baß-Schule oder exemplarische Organisten-Probe. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Hamburg, 1731. (Die erste Auflage erschien unter dem Titel: Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Baß rc. Hamburg, 1719.)
5. Friedrich Erhardt Niedtens musikalische Handleitung zur Variation des Generalbasses rc. Zweite Auflage. Verbessert, vermehret rc. durch Joh. Mattheson. Hamburg, 1721. (Die erste Auflage unter dem Titel: Handleitung zur Variation rc. erschien 1706.)

6. Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik. Von Friedrich Wilhelm Marpurg. Berlin, 1759.
7. Handbuch bei dem Generalbasse und der Composition 2c. von Fr. Wilh. Marpurg. Berlin 1755.
8. Anfangsgründe der Theoretischen Musik. Von Fr. Wilh. Marpurg. Leipzig, 1757.
9. Die Kunst, das Clavier zu spielen. Durch den Verfasser des Kritischen Musikus an der Spree. [Fr. Wilh. Marpurg.] Zweite Auflage. Berlin, 1751. (Die erste Auflage erschien 1750.)
10. Anleitung zum Clavierspielen 2c. von Fr. Wilh. Marpurg. Zweite verbesserte Auflage. Berlin 1765. (Die erste Auflage erschien 1755.)
11. Treulicher Unterricht im General-Baß 2c. von D. K. [David Kellner.] Hamburg 1732. Dasselbe Werk in vierter Auflage, (Verfasser genannt), Hamburg 1767. 5. Auflage mit einer Vorrede des Hrn. Daniel Solanders, Prof. Jur. Patr. et Rom. Upsal. ebendaselbst 1773 2c.
12. General-Baß in drei Accorden, gegründet in den Regeln der alt- und neuen Autoren 2c. von Joh. Friedrich Daube. Leipzig, 1756.
13. Gäntzlich erschöpfte mathematische Abtheilungen des diatonisch-chromatischen, temperirten Canonis Monochordi etc. von Joh. Georg Neidhardt. Königsberg, 1732.
14. Fundamenta Partiturae in compendio data, das ist: Kurtzer und gründlicher Unterricht, den General-Baß, oder Partitur, nach denen Regeln recht und wohl schlagen zu lernen. In den Druck gegeben von Matthaeo Gugl, Hoch-fürstl.-Salzburgischen Dom- und Stifft-Organisten. Augspurg und Insprugg, 1757. (Die erste Auflage erschien in Salzburg 1719.)
15. Primae lineae musicae vocalis, das ist: kurtze, leichte, gründliche und verbesserte Anweisung in Frag und Antwort über Singkunst 2c. von M. Joh. Samuel Beyern, Cantore und Chori musici Directore zu Freyberg. Dresden u. Freyberg, 1730. (Die erste Auflage erschien 1703.)
16. Scala Jacob ascendendo, et descendendo, Das ist: Kürtzlich, doch wohlgegründete Anleitung, und vollkommener Unterricht, die edle Choral-Music denen Regeln gemäß recht aus dem Fundament zu erlernen. Von Jos. Joachim Benedicto Münster, J. C. Not. Publ. und Regente Chori in der kayserl. Gränitz-Stadt Reichenhall in Ober-Bayern. Zweite Auflage, Augspurg 1756. (Die erste Auflage erschien 1743.)
17. Kurtze Anführung zum General-Baß 2c. Allen Anfängern des Clavieres zu nützlichem Gebrauch zusammengesetzet. 2. Edition. Leipzig 1733.
18. Johann Beerens weiland hochfürstl. sächsisch-Weisenfelsischen Concert-Meisters und Cammer-Musici „Musicalische Discurse“ durch die Principia der Philosophie deducirt und in gewisse Kapitel eingetheilt 2c. —

Nebst einem Anhang von eben diesem Autore, genannt: Der musikalische Krieg zwischen der Composition und der Harmonie. Nürnberg, 1719.

19. Der General-Baß in der Composition, von Joh. David Heinichen. Dresden, 1728. (Dieser zweiten, vermehrten u. verbesserten Auflage lag ein früheres Werk zu Grunde: Neu erfundene und gründliche Anweisung ꝛc. Hamburg, 1711.)

20. Athanasy Kircher's Neue Hall- und Tonkunst, deutsch von Agatho Carione. Nördlingen, 1684. (Die Originalschrift erschien 1673 unter dem Titel: Phonurgia nova.

21. Vermehrter, und nun zum drittenmal in Druck beförderter „Kurtzer jedoch gründlicher Wegweiser, vermittelst welches man nicht nur allein aus dem Grund die Kunst die Orgel recht zu schlagen, sondern auch weiland Hrn. Giacomo Carissimi Singkunst und leichte Grund-Regeln ꝛc. zu finden seyn. Mit in Kupfer gestochenen Praeambulis ꝛc. (Aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt.) Augspurg, 1696. — Dasselbe Werk unter dem Titel: Herrn Giacomo Carissimi leichte Grundregeln zur Sing-Kunst, sammt einer nöthigen Anweisung die Orgel recht zu schlagen, besonders was den General-Baß betrifft. Zum sechstenmal herausgegeben. Augspurg, 1753.

V.

Jos. Haydn's Anstellungsdecret als fürstl. Esterházy'scher Vice-Capellmeister.[1]

Convention und Verhaltungs-Norma des Vice-Capel-Meisters.

Heute Endesangesetzten Tag, und Jahr ist der in Oesterreich zu Rohrau gebürtige Joseph Heyden bey Ihro Durchlaucht Herrn Paul Anton des Heyl. Röm. Reichs Fürsten zu Eszterhazy, und Galantha ꝛc. ꝛc. als ein Vice-Capel-Meister in die Dienste an- und aufgenommen worden, dergestalten das weilen

1mo. Zu Eysenstadt ein Capel-Meister nahmens Gregorius Werner schon lange Jahr hindurch dem hochfürstl. Hause, Treu, emsige Dienste geleistet, nunmehro aber seines hohen Alters, und daraus öfters entstehender unpäßlichkeit halber, seiner Dienst-schuldigkeit nachzukommen

---

1 Ich habe dieses Decret bereits in den „Signalen", 1868, Nr. 2 veröffentlicht.

nicht allerdings im stande ist, so wird er Gregorius Werner, dannoch in Ansehung seiner langjährigen Diensten ferners, als Ober-Capel-Meister verbleiben, er Joseph Heyden hingegen, als Vice-Capel-Meister zu Eysenstadt in der Chor-Musique Ihme Gregorio Werner, qua Ober-Capel-Meistern subordinirt seyn, und von ihme dependiren. In all-andern Begebenheiten aber, wo eine Musique immer gemacht werden solle, wird alles, was zur Musique gehörig ist, in genere und Specie an ihn Vice-Capel-Meister angewiesen. sofort

2do. Wird er Joseph Heyden als ein Haus-Officier angesehen, und gehalten werden. Darum hegen Sr. Hochfürstl. Durchlaucht zu ihme das gnädige vertrauen, das er sich also, wie es einem Ehrliebenden Haus-Officier bei einer fürstlichen Hoff-stadt wohl anstehet, nüchtern, und mit denen nachgesetzten Musicis nicht Brutal, sondern mit glimpf und arth bescheiden, ruhig, ehrlich, aufzuführen wissen wird, haubt-sächlich, wann vor der Hohen Herrschaft eine Musique gemacht wird, solle er Vice-Capel-Meister samt denen subordinirten allezeit in Uniform und nicht nur er Joseph Heyden selbst sauber erscheinen, sondern auch alle andere von ihme dependirende dahin anhalten, daß sie der ihnen hinausgegebenen Instruction zufolge, in weißen Strümpfen, weißer Wäsche, eingepudert, und entweder in Zopf, oder Har-Beutel, Jedoch durchaus gleich sich sehen lassen. Derohalben

3tio. Sind an ihne Vice-Capel-Meister die andern Musici angewiesen worden, folglich wird er sich um so viel exemplarischer Conduitiziren, damit die Subordinirten von seinen guten eigenschafften sich ein beyspiel nehmen können, mit hin wird er Joseph Heyden all besondere Familiarität, gemeinschafft in essen, drinken, und andern umgang vermeiden, um den ihme gebührenden Respect nicht zu vergeben, sondern aufrecht zu erhalten, auch die Subordinirten zu schuldiger parition desto leichter zu vermögen, je unangenehmer die daraus entstehen könnende Folgerungen, müßverständnüß und uneinigkeiten der Herrschafft seyn dörfften.

4to. Auf allmaligen Befehl Sr. Hochfürstl. Durchlaucht solle er Vice-Capel-Meister verbunden seyn, solche Musicalien zu componiren, was vor eine Hochdieselbe verlangen werden, sothanne neue Composition mit niemanden zu communiciren, viel weniger abschreiben zu lassen, sondern für Ihro Durchlaucht einzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen, und gnädiger erlaubnuß für niemand andern nicht zu componiren.

5to. Wird er Joseph Heyden alltäglich |: es seye demnach dahier zu Wienn, oder auf denen Herrschaften :| vor und nach-Mittag in der Antichambre erscheinen, und sich melden lassen, allda die Hochfürstl. Ordre ob eine Musique seyn solle? Abwarthen, allsdann aber nach erhaltenem Befehl, solchen denen Andern Musicis zu wissen machen, und nicht nur selbst zu bestimmter Zeit sich accurate einfinden, sondern auch die andern dahin ernstlich anhalten, die aber zur Musique entweder späth kommen, oder gar ausbleiben, specifice annotiren. Wann demnach

6to. Zwischen ihnen Musicis wider alles besseres verhoffen, uneinigkeiten, disput, oder einige Beschwerden wider den andern sich äußerten, wird er Vice-Capel-Meister trachten, nach gestalt der umständen dieselbigen auszumachen, damit der hohen Herrschaft mit Jeder Kleinigkeit und Bagatelle-sache, keine ungelegenheit verursachet werde, sollte aber etwas wichtigeres vorfallen, welches er Joseph Heyden von sich selbsten ausgleichen, oder vermitteln nicht könnte, sothannes muß Ihro Hochfürstl. Durchlaucht gehorsamst einberichtet werden.

7mo. Solle er Vice-Capel-Meister auf alle Musikalien, und Musicalische Instrumenten all-möglichen Fleiß, und genaue Absicht tragen, damit diese aus unachtsamkeit, oder nachläßigkeit nicht vertorben, und unbrauchbar werden, auch für solche repondiren.

8vo. Wird er Joseph Heyden gehalten seyn, die Sängerinnen zu instruiren, damit sie das Jenige, was sie in Wienn mit vieller mühe und speesen von vornehmen Meistern erlernet haben, auf dem Land nicht abermal vergessen, und weillen er Vice-Capel-Meister in unterschiedlichen Instrumenten erfahren ist, so wird er auch in all-jenen, deren er kundig ist, sich brauchen lassen.

9mo. Wird ihme Vice-Capel-Meister hiemit eine Abschrift von der Convention und verhaltungs-Norma deren ihme Subordinirten Musiquanten hin ausgegeben, das er dieselben nach dieser Vorschrift zu ihrer Dienst-Leistung anzuhalten wissen möge. übrigens

10mo. Wie man all-seine schuldige Dienste zu Papier zu setzen um so weniger nöthig erachtet, als die durchlauchtigste Herrschaft ohne deme gnädigst hoffet, daß er Joseph Heyden in allen vorfallenheiten, aus eigenem Trieb nicht nur oberwehnte Dienste, sondern auch all-andere Befehle, die er von Hoher Herrschaft, nach bewandtnus der sachen künfftig bekommen sollte, auf das Genaueste beobachten, auch die Musique auf solchen Fuß setzen, und in so gutter Ordnung erhalten wird, daß er sich eine Ehre, und andurch der ferneren fürstlichen Gnaden würdig mache, also lasset man auch jene seiner geschücklichkeit, und Eyfer über. In solcher Zuversicht

11mo. Werden ihme Vice-Capel-Meister alle Jahr 400 Fl. Rhein. von der Hohen Herrschaft hiemit accordirt, und beym Ober-Einnehmer-Amt angewiesen Quartal-weise zu empfangen. über dies

12mo. Auf denen Herrschaften solle er Joseph Heyden den Officier-Tisch, oder Ein halben Gulden des Tags kost-geld haben. Endlich

13mo. Ist diese Convention mit ihme Vice-Capel-Meister von 1. May 1761 an, wenigstens auf drey Jahre lang beschlossen worden, solchergestalten, das wann er Joseph Heyden nach vollgestreckter Frist, dreyen Jahren, sein Glück weiters machen wollte, seine diesfällige Intention ein halbes Jahr voraus, das ist anfangs des dritten halben Jahrs, der Herrschaft kundt zu machen schuldig seye. Ingleichen

14to. Verspricht die Herrschaft ihne Joseph Heyden nicht nur so lang in Diensten zu behalten, sondern, wann er eine vollkommene Satisfaction leisten wird, solle er auch die expectanz auf die Ober-Capel-Meisters-stelle haben, widrigenfalls aber ist Hochderselben allezeit frey, ihne auch unter dieser zeit des Dienstes zu entlassen.

Urkund dessen sind zwey gleichlauthende exemplaria gefertiget, und ausgewechselt worden.

Gegeben Wienn den 1. May 1761.

Ad Mandatum Celsissimi Principis
Johann Stifftel
Secretair.

VI, a.

Grabschrift der Eltern Haydn's.

BEJ DEN SIESEN JESU
IM LEBEN ICH LAG PIS ICH
D. 12 SEPTEMBER A. 1763
ALHIER GELEGET INS GRAB
MATIAS HAIDEN MARCKT
RICHTER ALHIER
BETET FIR MICH DESSEN
BILDNUS MIER VND EICH
ZUR ANDACHT VERSCH-
AFFT ICH, MEIN ALTER
WAR 65 JAHR.

ALHIER RVHET AUCH MEINE
LIEBE EHEWIERTHIN ANNA
MARIA HAIDIN IST GESTORBEN
DEN 23 FEBRVAR 1754
IHRES ALTERS 45.

VI, b.

Grabschrift Werner's

Alhier ruhet der Wol Edle und Kunstreiche Herr Gregorius Josephus Werner, Weyland gewester Hochfürstlich Eszterhazyscher Capell-Meister, seines erlebten mühsamen und kränklichen Alters 71 Jahr: deme Gott nun wolle zur ewigen Ruhe aufnehmen. Ist gestorben A. 1766, d. 3. Marty.

EPITAPHIUM.

Hier ligt ein Chor-Regent, der ein Groß Fürsten-Haus
sehr viele Jahr bedient, nun ist die Musik aus.
Er hatte große Plag mit Creuzl und B-moll,
wust' endlich nicht, wie, wo Ers resolviren sollt
Bis Er die Kunst erlernt nur in Geduld zu sein,
alsdann gab Er sich willig und ganz bereit darein.
Dich aber großer Gott!
bitt Er in höchster Noth,
Du wollst die Dissonanzen
von Ihm gesetzt zu frey
Verkehrn in Consonanten
Durch seine Buß und Reu.
Weil Er die letzt Cadenz sodann ins Grab gemacht,
ist folglich all sein Müh zum guten Schluß gebracht.
O Heiland nehm ihn auf zu deinem Himels-Chor
den nie ein Aug gesehn, noch g'hört ein menschlich Ohr.
Wann dann die groß Posaunen
wird rufen zum Gericht,
Mit aller Welt Erstaunen
alsdann verdam ihn nicht.
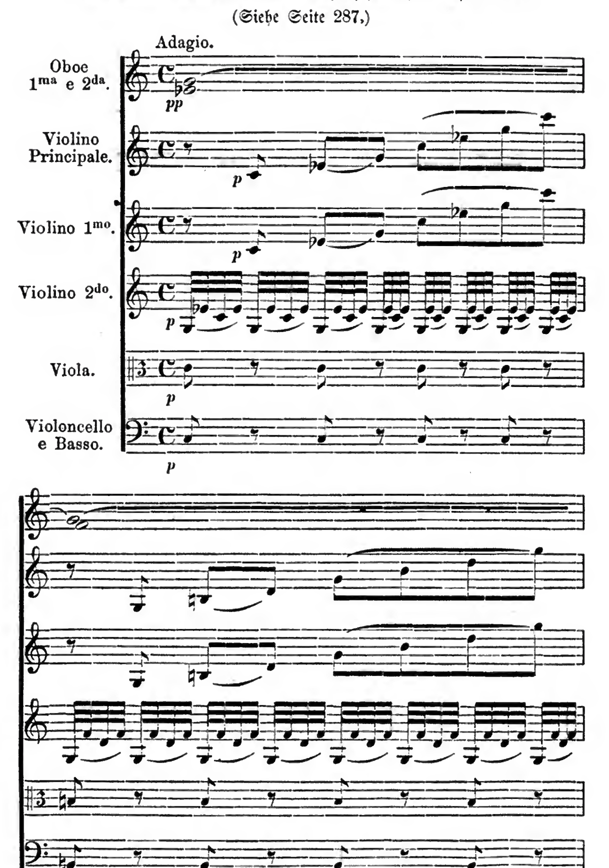
Dich aber fromer Wanders-
Mann
Ruff ich um ein Gebettlein an.
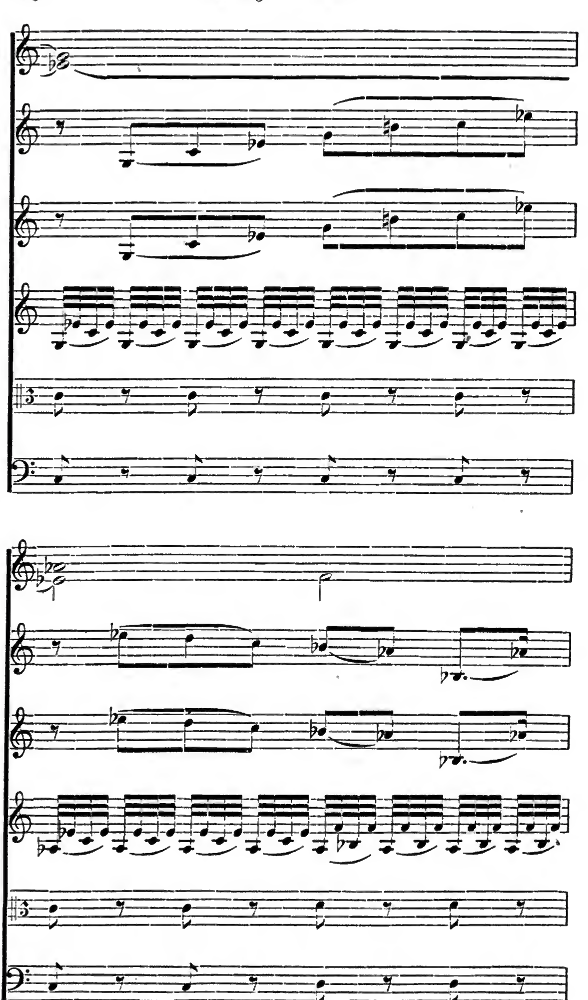
VII.
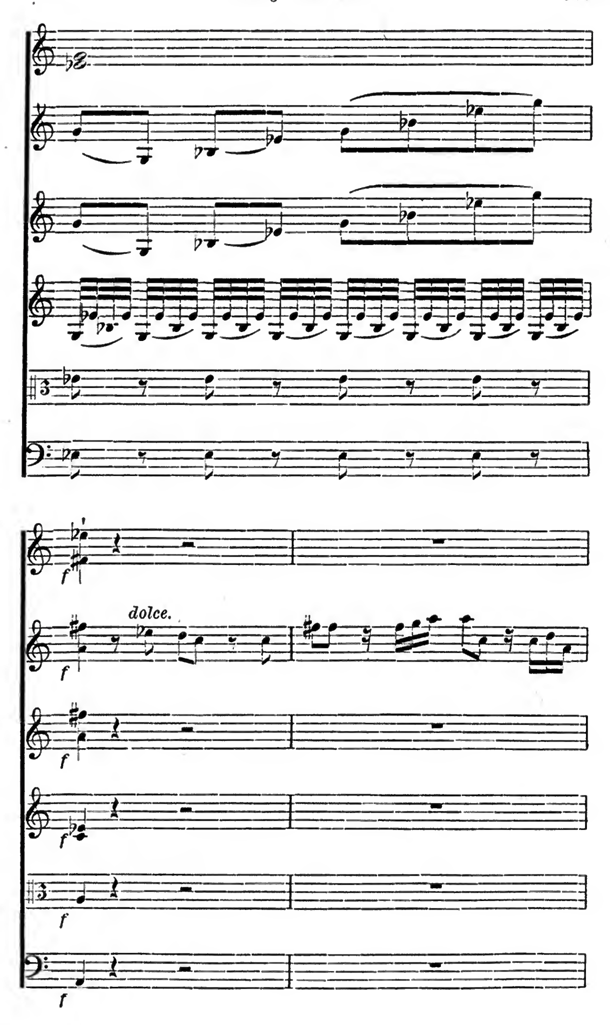
Nr. 1. Nach dem Autograph.
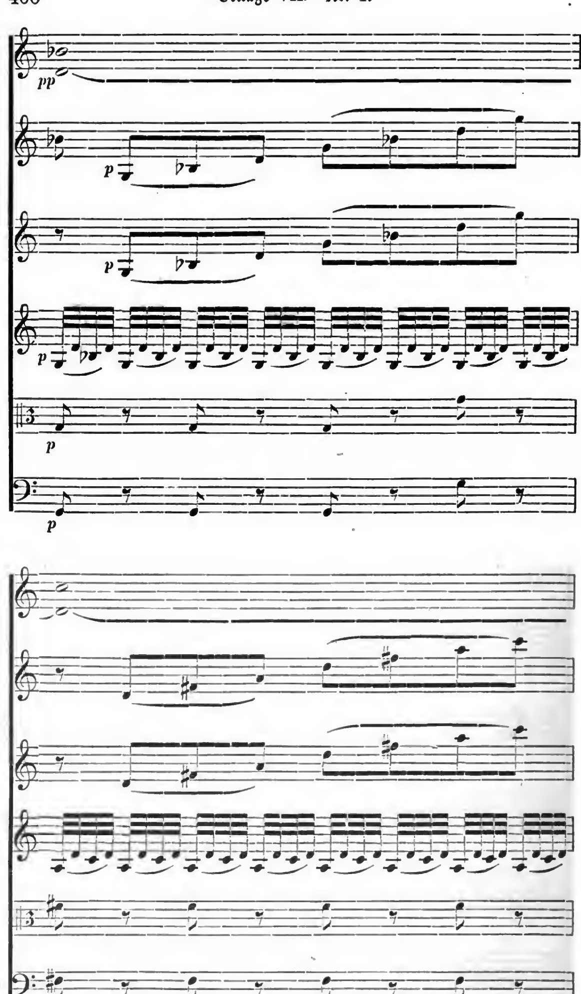
Recitativo aus der C-dur Symphonie, comp. 1761.
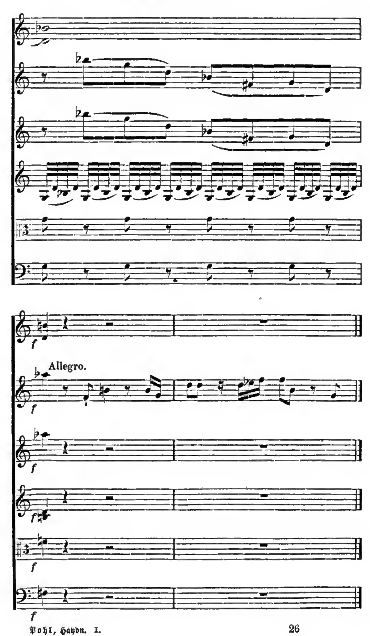
(Siehe Seite 287.)
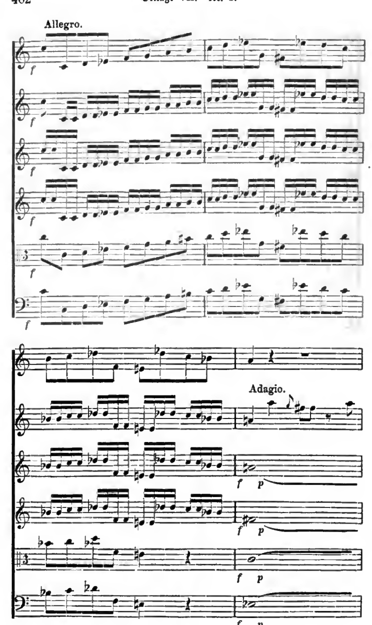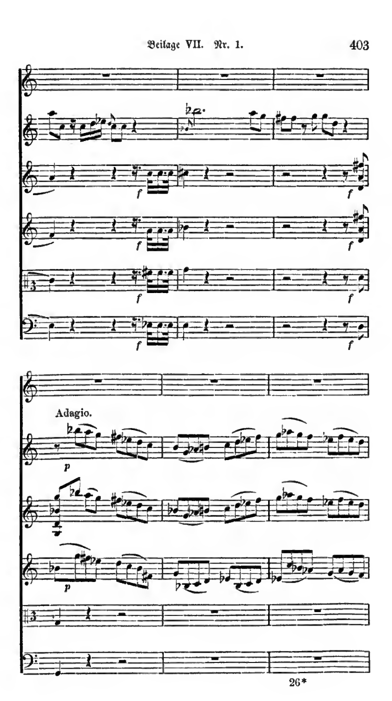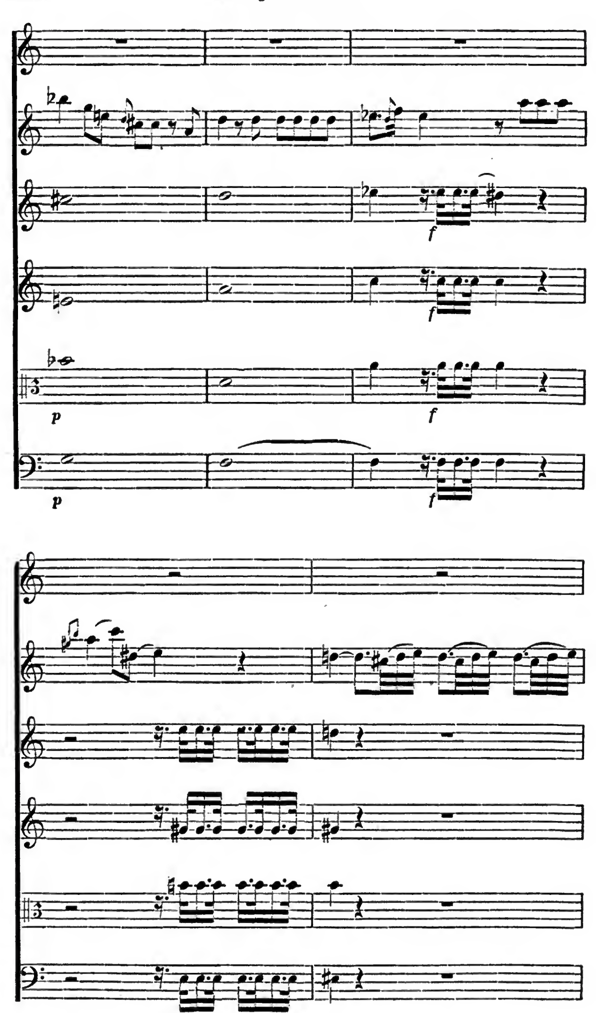





dolce.
f
f
f
f
f
f
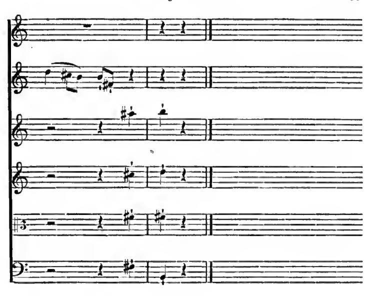

pp
p
p
p
p
p


Allegro.
f


Allegro.
f
f
f
f
f
f
Adagio.
f p
f p
f p
f p


f
f
f
f
f
f
f
f
Adagio.
p
p


p
f
p
f
p
f
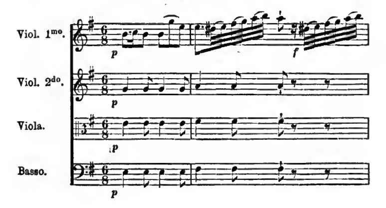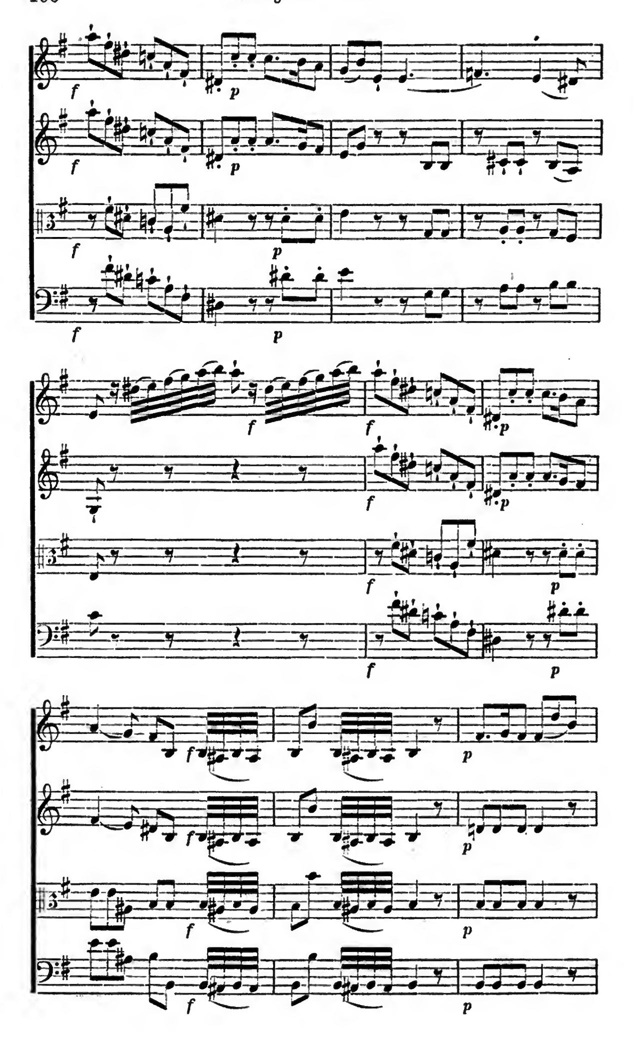


VII.
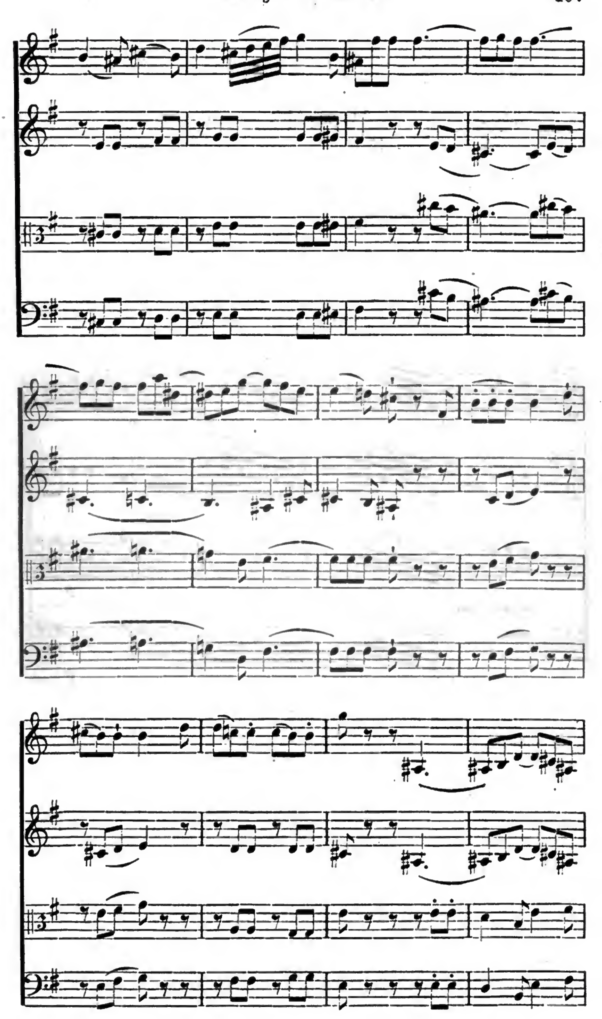
Nr. 2. Nach dem Autograph.
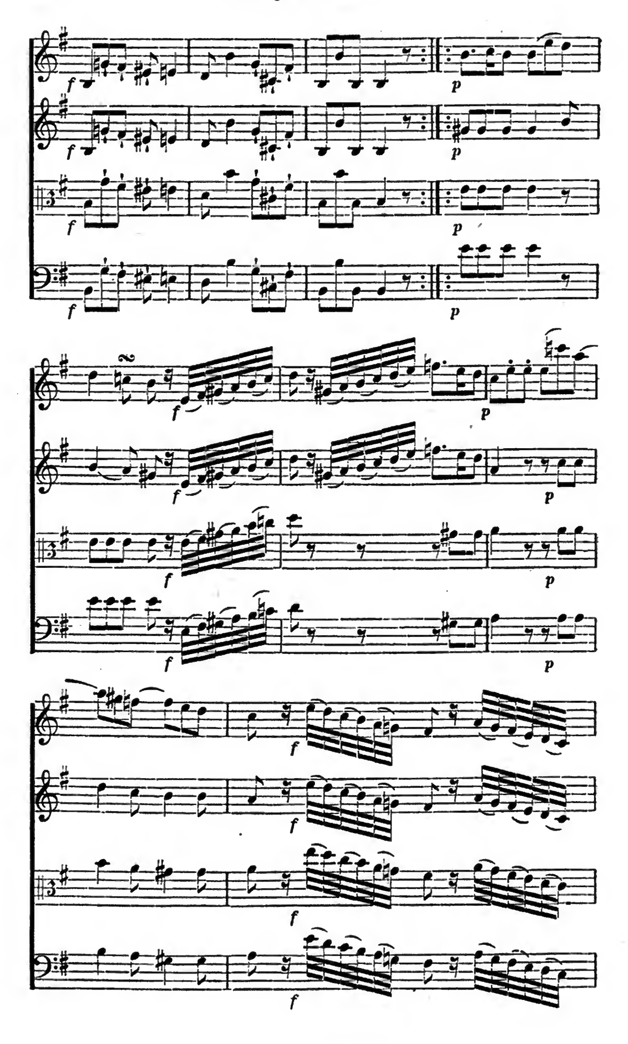
Adagio aus der E-dur Symphonie, comp. 1763.
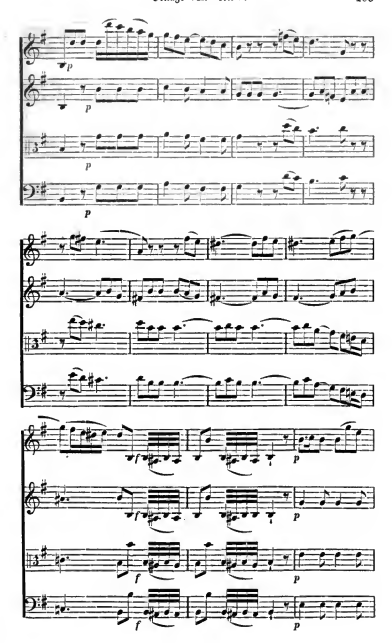
(Siehe Seite 300.)
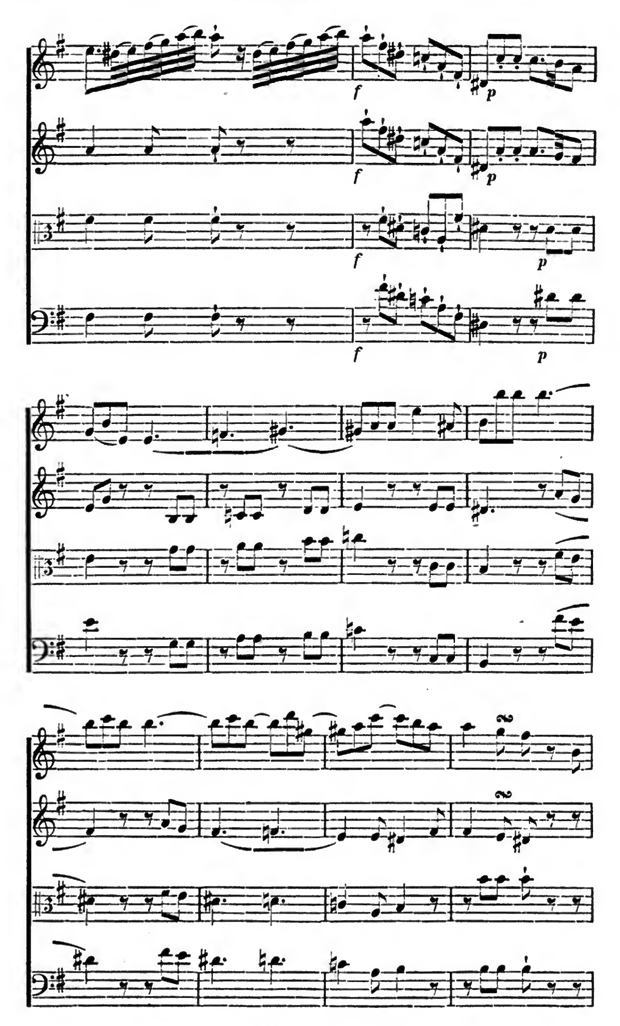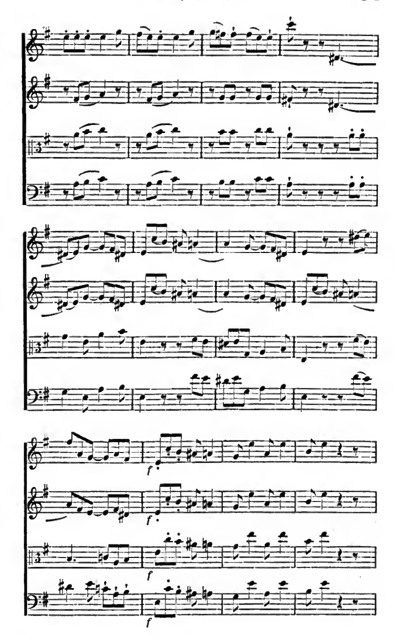



f
p
f
p
f
p
f
p
f
f
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
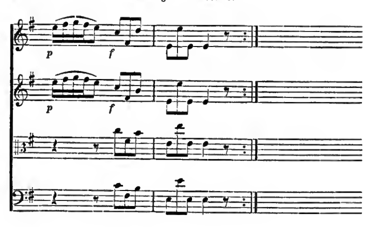



f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
p
p
f
f
f
f


p
p
p
p
f
f
f
f
p
p
p
p


f
p
f
p
f
p
f
p


f
f
f
f

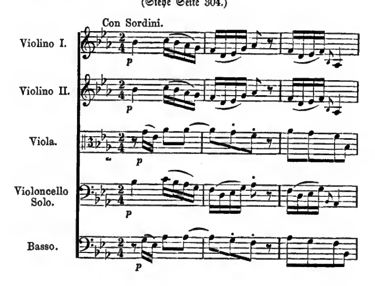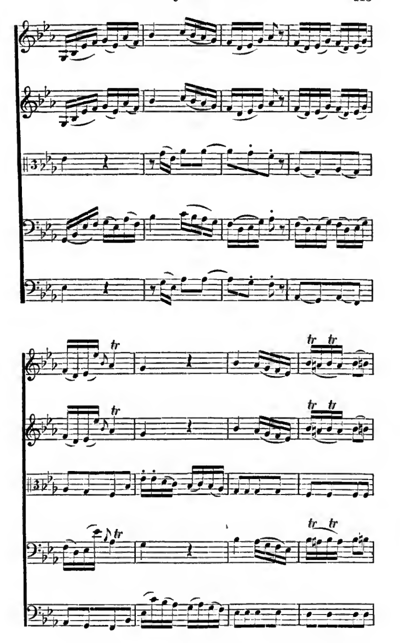


VII.
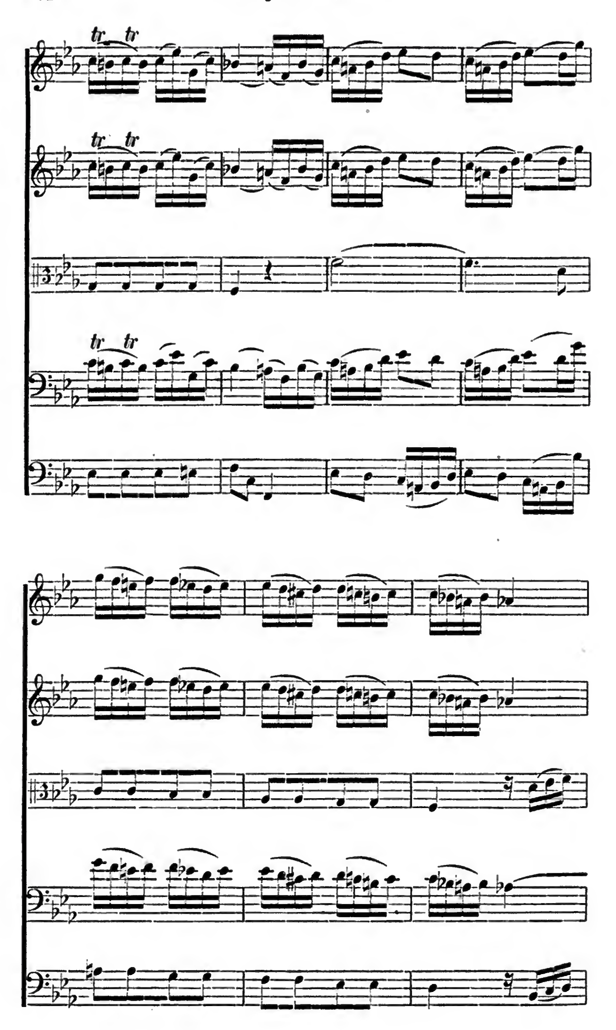
Nr. 3. Nach geschriebenen Stimmen.

Andante aus der B-dur Symphonie, erschienen 1767, in Göttweig seit 1766.
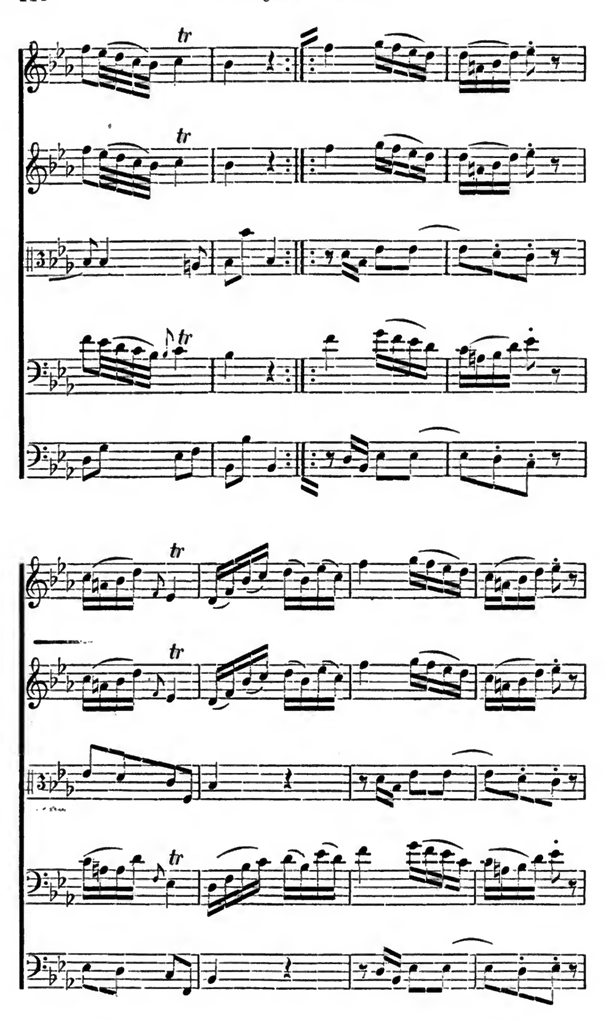
(Siehe Seite 304.)
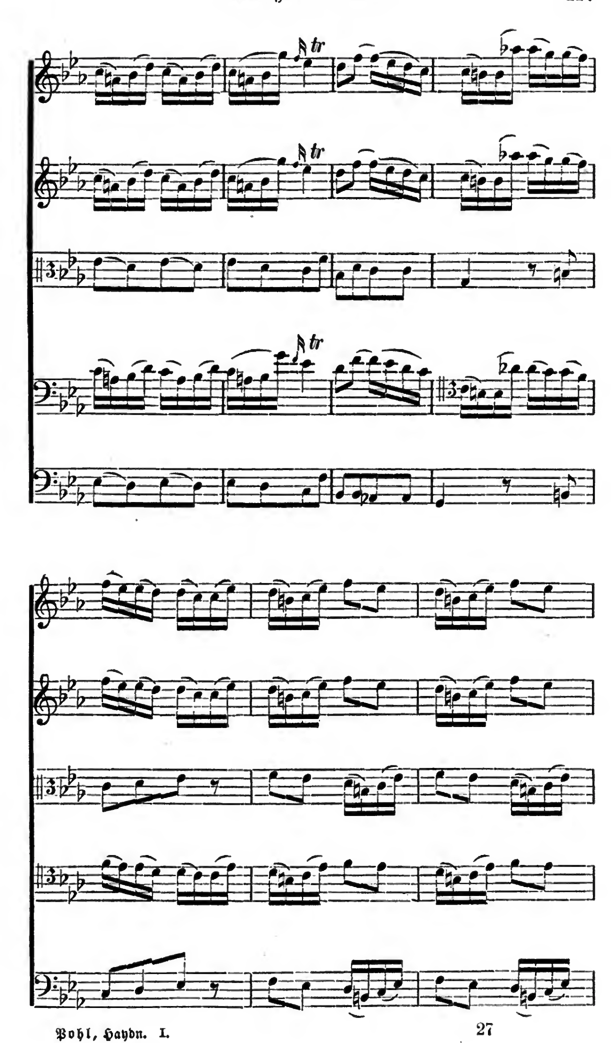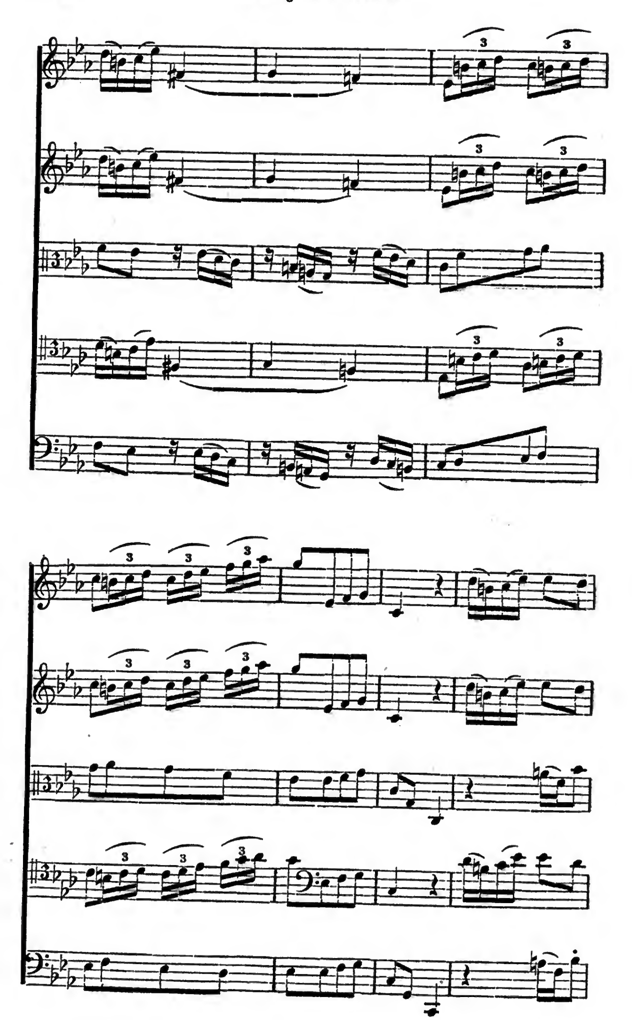



tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
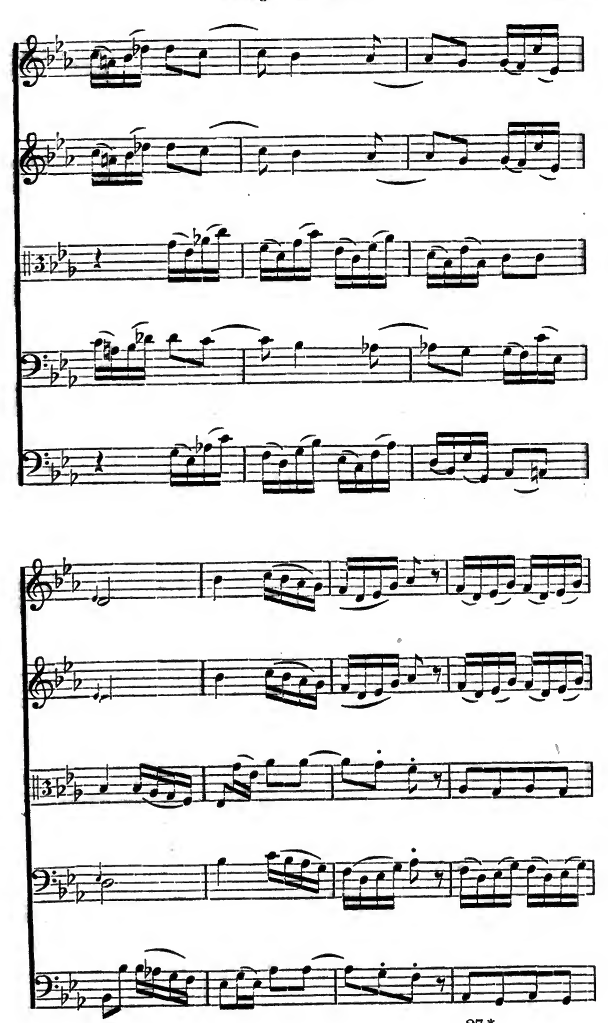

tr tr
tr tr
tr tr
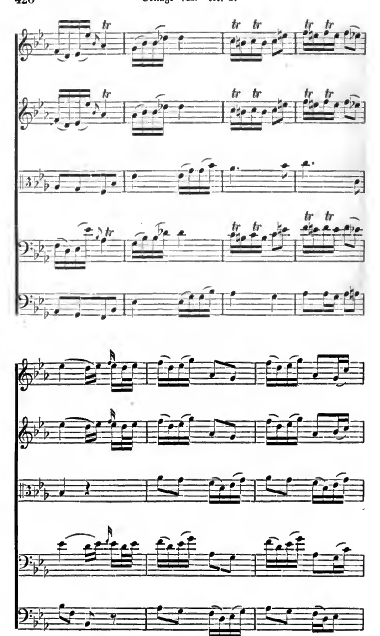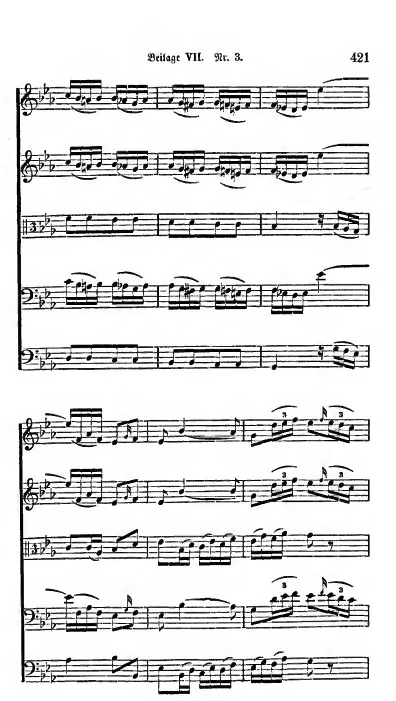



tr
tr
tr
tr
tr
tr
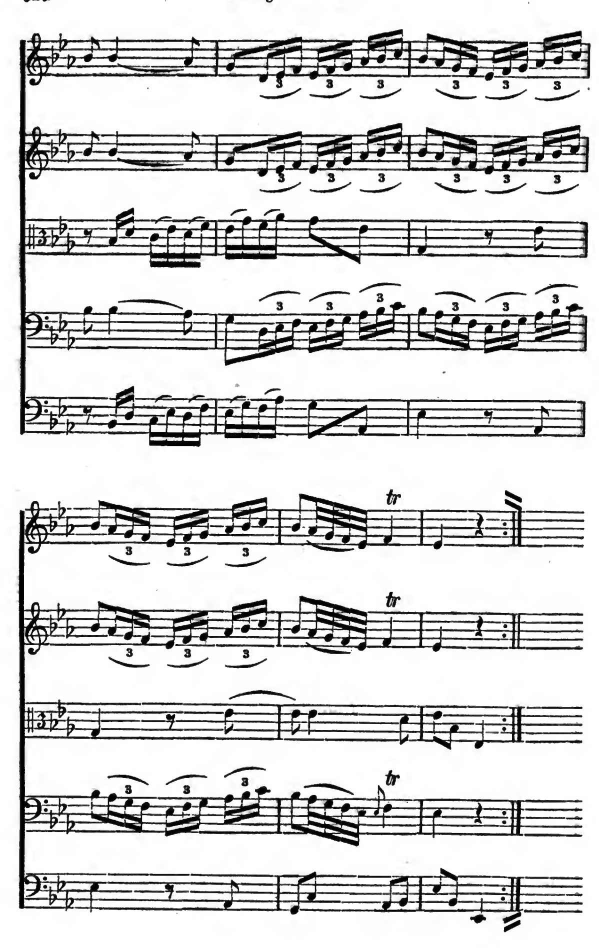

tr
tr
tr


3
3
3




tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr


3
3
3
3
3
3



Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Berichtigungen:

Seite 16, Zeile 1 v. u., statt: verehelichte Heyer in Preßburg, lies: verwittwete Heyer in Wien

„ 124, „ 11 v. o., st.: dreist. Chor (Alt rc.), l.: vierst. Chor (Sopran, Alt rc.)

„ 126, „ 6 v. u., st.: damaligen, l.: dermaligen

„ 187, „ 1 v. o., st.: Vorbereitung der Compositionen, l.: Verbreitung von Haydn's Compositionen

„ 193, „ 2 v. o., st.: (1759) lebte, l.: (1759) wirkte

„ 230, „ 3 v. o., st.: Opuszahlen VI u. VII, l.: Opuszahlen IV u. VII

„ 295, „ 5 v. o., st.: C, l.: ¢

Haid" bei
im Febr.
686.

Mitglied b
vermählte f
. Leitha, ge

708, im Ja
. 6. Sept. 1
0, die Schn
mas Haydn:

nnes,
gest. 22. Sept.
zu Frankenm
22 ebendaselbst
Witwe Jac
Febr. 1742).
11. Juni 1742
Hayller, Se
Kinder aus
Maria (Zwilli
aus zweiter
744: M. Sus.
M. Theresia,
750.

A
eb. 6. März 1
mählt 6. Febr.
ich, Schmiedm
777, alt 48 Ja
9. April 1777
äusler und na
neister zu Schö
eirathete nach
3. Nov. 1802,
Tochter am M
starb 17. Oct. 1
Anna Maria a
us zweiter E
780, gest. als


U. C. BERKELEY LIBRARIES
C062321748

